CUPRINS

PAGINA

PREMIILE DE CREAŢIE ALE U.C.M.R. PE ANUL 2013 3

STUDII

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
DIN NOU DESPRE LEITMOTIVELE TRAGEDIEI LIRICE *OEDIP* 10

OCTAVIAN NEMESCU
LOCUL LUI CONSTANTIN SILVESTRI ÎN COMPONISTICA ŞI CULTURA ROMÂNEASCĂ 23

CONSTANTIN IONESCU-VOVU
MOŞTENIREA LUI CONSTANTIN SILVESTRI AZI 29

NICOLAE BRÂNDUŞ
LOGICA LUMILOR POSIBILE (XVIII) 55

GEORGE BALINT
PERSPECTIVE AUCTORIALE ASUPRA OPEREI MUZICALE 58

CREAŢII

ADINA SIBIANU
PSALM 1993 DE ANATOL VIERU 74

ŞTEFAN ANGI
SENSURILE ALEGORICE ALE CICLULUI DE LIEDURI
ÎNTOARCERI LA BLAGA DE VIOREL MUNTEANU 86

ETNOMUZICOLOGIE

MARIN MARIAN
UN CENTENAR UITAT: ACTUL DE NAŞTERE AL ETNOMUZICOLOGIEI ROMÂNE 103

OVIDIU PAPANĂ
VIOARĂ ATIPICĂ FOLOSITĂ ÎN CULTURA ORALĂ ROMÂNEASCĂ 113
VIOARA ROMÂNEASCĂ CU „GOARNĂ” 126

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
MUZICIENI ROMÂNI ÎN TEXTE ŞI DOCUMENTE (XXVI). FONDUL VIOREL COSMA 135

FESTIVALURI

THOMAS BEIMEL
SIMN 2013 - O RETROSPECTIVĂ SUBIECTIVĂ 146

RECENZII

AMALIA PAVELESCU
DOUĂ VOLUME INCITANTE
(SAU DESPRE ALTERITATE ŞI ALTERNATIVĂ ÎN EVALUAREA ISTORIEI) 152

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

U.C.M.R. AWARDS FOR THE YEAR 2013 3

STUDIES

OCTAVIAN LAZĂR COSMA
AGAIN ABOUT THE LEITMOTIFS OF THE LYRIC TRAGEDY *OEDIP* 10

OCTAVIAN NEMESCU
CONSTANTIN SILVESTRI IN THE ROMANIAN MUSICAL AND CULTURAL ENVIRONMENT 23

CONSTANTIN IONESCU-VOVU
THE LEGACY OF CONSTANTIN SILVESTRI TODAY 29

NICOLAE BRÂNDUȘ
THE LOGIC OF POSSIBLE WORLDS (XVIII) 55

GEORGE BALINT
AUCTORIAL PERSPECTIVES ON THE MUSICAL WORK 58

CREATIONS

ADINA SIBIANU
PSALM 1993 BY ANATOL VIERU 74

ȘTEFAN ANGI
ALLEGORICAL MEANINGS OF THE CYCLE OF SONGS
RETURNS TO BLAGA BY VIOREL MUNTEANU 86

ETHNOMUSICOLOGY

MARIN MARIAN
A FORGOTTEN CENTENNIAL: THE ROMANIAN ETHNOMUSICOLOGY'S BIRTH CERTIFICATE 103

OVIDIU PAPANĂ
ATYPICAL VIOLIN USED IN THE ORAL ROMANIAN CULTURE 113
THE ROMANIAN "TRUMPET-VIOLIN" 126

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ROMANIAN MUSICIANS IN TEXTS AND DOCUMENTS (XXVI). VIOREL COSMA FUND 135

FESTIVALS

THOMAS BEIMEL
SIMN 2013 - A SUBJECTIVE RETROSPECTIVE 146

REVIEWS

AMALIA PAVELESCU
TWO EXCITING VOLUMES
(OR ABOUT ALTERITY AND ALTERNATIVE ASSESSMENT OF THE HISTORY) 152

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIILE UNIUNII COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA PE ANUL 2013

MARELE PREMIU

Irina Odăgescu
pentru întreaga activitate creatoare

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICĂ INSTRUMENTALĂ ȘI MULTIMEDIA

PREMIUL PENTRU LUCRARE SIMFONICĂ

Adrian Iorgulescu
Kaleidoscope
pentru voci și orchestră
de soliști

PREMIUL PENTRU LUCRARE MULTIMEDIA

Nicolae Teodoreanu
Zumzet
pentru mediu electronic

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE CAMERALĂ

Octavian Nemescu
TRIssonumBETRI
pentru ora 4 dimineața

*****

Nativitas Quindeci
pour 11 heures nuits

PREMIUL FILIALEI CLUJ

Cristian Misievici
Lamentație-Descătușare
cantată
pentru cor și orchestră,
versuri populare

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL SUBSECȚIEI DE FANFARĂ

Mihuț Radu
Concert pentru Corn și orchestră de fanfară

SECȚIA DE MUZICĂ VOCALĂ

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL-SIMFONICĂ

Viorel Munteanu
Întoarceri la Blaga
7 poeme pentru soprană şi orchestră

https://biblioteca-digitala.ro

PREMIUL PENTRU LUCRARE VOCAL- INSTRUMENTALĂ

Diana Vodă-Nuţeanu

Anotimpuri
Ciclu de 5 lieduri
pentru mezzosoprană
şi pian
pe versuri de
Lucian Blaga

PREMIUL PENTRU LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Petru Stoianov
Basmul trenului destin
pentru cor mixt a cappella
pe versuri de
Nicolae Dan Fruntelată

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICĂ JAZZ / POP

PREMIUL PENTRU O MELODIE SAU UN GRUPAJ DE MELODII

George Natsis
Doar un om
– G.A.T.A

PREMIUL PENTRU MUZICĂ DE JAZZ SAU MUZICĂ INSTRUMENTALĂ

Andrei Tudor

3 piese pentru pian

Vals în Eb m

Melancolie

Tango

https://biblioteca-digitala.ro

SECȚIA DE MUZICOLOGIE

PREMIUL PENTRU ISTORIOGRAFIE

Ileana Ursu
Diva Imperiului Muzicii
- Iolanda Mărculescu
şi muzica sa

PREMIUL PENTRU PUBLICISTICĂ – CRITICĂ MUZICALĂ

Cristina Sârbu
pentru
activitatea
publicistică

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Din nou despre leitmotivele tragediei lirice *Oedip*

Octavian Lazăr Cosma

Hazardul, ca şi în viaţă, cu întregul cortegiu care-i este propriu: surpriză, întâmplare, coincidenţă, poate interveni în investigaţia muzicologică. De acest adevăr ne-am convins în decursul îndelungatei noastre experienţe.

Aşa după cum, un subiect, o temă de cercetare, un segment al acesteia, o informaţie, un detaliu, care necesită relevanţă, parcă îl caută pe autor, tot aşa, datorită unui, să spunem, factor neaşteptat, se produce intempestiv, lumină într-o zonă ce, vreme îndelungată, nu se lăsa identificată, elucidată. Desigur, rămân însă nerezolvate şi destule răspunsuri la probleme care continuă să intrige, să preocupe, nelăsându-se sesizate sau pe deplin clarificate.

Căutarea, în numeroase cazuri, devine de lungă durată sau, pur şi simplu, fără finalitate. În alte situaţii, căutarea este răsplătită, fiind încununată de succes, chiar şi după ani, când problematica respectivă părea dată uitării. Asemenea situaţii, cu infinite nuanţări, sunt bine cunoscute de către cercetătorii devotaţi unor teme generoase, care necesită aprofundare sau reveniri ciclice.

Recurgem la două exemple. Aflat în focurile documentării asupra fenomenului vieţii concertistice bucureştene din secolul al XIX-lea, am dat de o cronică virulentă, apărută după audiţia unei FANTEZII PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ datorate lui Franz Liszt, pe motivul că, folosea evidente preluări folclorice româneşti, fără să le deconspire, să le semnaleze. În acel moment, urnărind cu totul altceva, nu am acordat atenţie respectivului material. Curând însă, am realizat cât de relevant ar putea fi şi, încercând să-l preluăm, am rămas dezolaţi deoarece, cu toate tentativele de reconstituire a traseului parcurs în cazul respectivului articol-document, toate eforturile au rămas zadarnice. Şi totuşi, încă mai nutrim speranţe de a-l recupera, cândva. Va interveni salutar hazardul ?

https://biblioteca-digitala.ro

Un fapt şi mai relevant. În vremea când am elaborat volumul analitic consacrat operei OEDIP de George Enescu, deci, cu cinci decenii în urmă, în stadiul documentării, dar şi mai apoi, zadarnic am căutat, cu înfrigurare şi nespusă emoţie, printre cutiile cu manuscrise donate de Maruca Cantacuzino, Muzeului din Bucureşti, care poartă numele ilustrului muzician, portative unde să se divulge, de către autor, identitatea leitmotivelor. Acţiunea o consideram extrem de importantă, deoarece ar fi susţinut şi chiar motivat, punctul de pornire, de incidenţă al amplului demers analitic. Din păcate, aşa ceva nu s-a găsit. Ca atare, a trebuit să ne resemnăm şi să ne asumăm imensa responsabilitate de a determina leitmotivele, decriptându-le natura şi funcţiile dramaturgice, numai după partitură. Adevărat, Lucian Voiculescu, în volumul său din 1947, dezvăluie configuraţia unui număr de patru leitmotive: *Destinul, Victoria Omului, Paricidul* şi *Iocasta*, mărturisind că deţine aceste denominaţii de la compozitor. Mai apoi, George Enescu în CONVORBIRILE cu Bernard Gavoty, mai deconspiră unul.

Multă vreme am rămas contrariat de faptul că un asemenea indiciu venit din partea compozitorului nu exista. Şi totuşi, se dovedeşte, odată mai mult, că uriaşa moştenire artistică enesciană, care nicidecum nu şi-a spus ultimul cuvânt, este capabilă de nebănuite şi revelatoare surprize, prin voinţa providenţei, a hazardului.

Când demult, renunţasem la gândul că s-ar putea ivi, într-un fel oarecare, atestarea de către compozitor a identităţii leitmotivelor, ca un trăznet a apărut ceea ce apărea de domeniul irealului. În seara când, Opera Naţională din capitală, în cadrul ultimei ediţii, toamna anului 2013, a Festivalului Internaţional GEORGE ENESCU, a prezentat spectacolul OEDIP, a fost organizată o expouziţie în foaierul clădirii OPEREI, unde, fapt cu totul inedit şi miraculos, a fost expus un autograf enescian, o foaie de partitură, înfăţişând o seamă de leitmotive din unica operă lirică a ilustrului maestru. Evenimentul a trecut aproape neobservat, ceea ce ce ar putea părea incredibil. Pentru un cunoscător, faptul era extraordinar, de o mare relevanţă, declanşatoare nu numai de semne de întrebare ci şi de răspunsuri lămuritoare asupra respectivei capodopere. Adevărat, şi să genereze suficiente semne de întrebare, devreme ce, cutia Pandorei fusese deschisă.

Intrând în posesia unei copii a inestimabilului document, a respectivei foi de manuscris, am căutat să aflăm provenienţa acesteia, fără prea mult succes. Doar că, provenea din moştenirea ilustrei balerine şi coregrafe, Floria Capsali, despre care, se ştie că s-a aflat în relații de fructuoasă colaborare cu o seamă de compozitori, cărora

https://biblioteca-digitala.ro

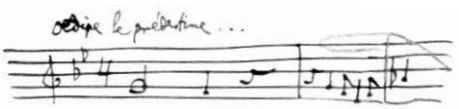
le-a realizat inspirate transpuneri scenice ale unor partituri de rezonanță. Pe George Enescu l-a cunoscut, probabil, la Paris, în anii de formare ai balerinei, după 1920, reușind să-i smulgă neprețuita pagină cu leitmotivele din unica sa operă.

Deși, pagina de manuscris apărută la lumină, nu poartă semnătura Maestrului și nici nu este intitulată ori datată, această filă disparată este scrisă de George Enescu, bănuim. Într-o împrejurare ocazională, cu mult înaintea finisării partiturii din 1931, portativele trădând trasarea liniilor la repezeală, fără indicațiile de tempo. Indiscutabil, deconspirarea, prezentarea de către George Enescu a celor 24 de leitmotive, având înscris deasupra fiecăruia ce anume simbolizează, ce reprezintă, este de inestimabilă relevanţă.

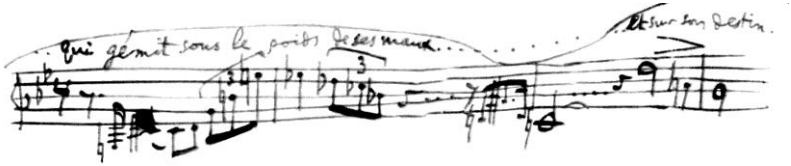
Poate fi, aşadar, uşor de înţeles interesul generat de această revelaţie materializată în pagina scrisă de George Enescu, unde se indicau leitmotivele, deoarece facilitează confruntarea cu cele scrise, în mai multe rânduri, de către noi, pe tema respectivă. Comparaţia care a urmat a avut un efect tonifiant, deoarece, aserţiunile şi demonstraţiile noastre se dovedeau, în cea mai mare parte, conforme cu cele dezvăluite de către compozitor. Altfel spus, leitmotivele desemnate, descrise de către noi sunt conforme sau în spiritul denumirilor indicate de către George Enescu. Concret, studiile semnate de către noi, pe tema respectivă, elaborate cu circa cinci decenii în urmă sunt: Moştenirea enesciană: Asupra unui leit-motiv din *Oedip. Muzica*, 1964, Nr. 3, pag. 24-30; Leitmotivele tragediei lirice *Oedip*. Studii de Muzicologie, Vol. II, Editura Muzicală, 1966, p. 23–58; Volumul Oedip-ul enescian, Editura Muzicală, 1967 şi Dramaturgia leitmotivelor în *Oedip*. *Studii de Muzicologie*, Vol. IV, Editura Muzicală, 1967, p. 263-271.

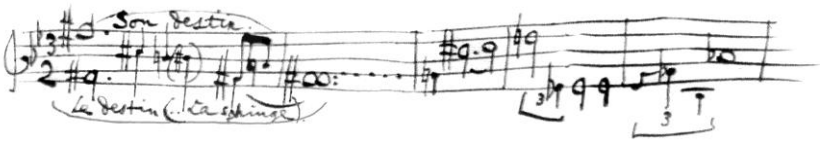
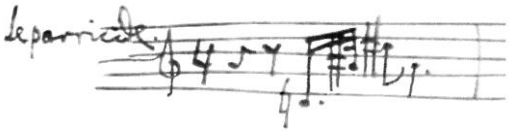
Precum este bine ştiut, compunerea Op. 23 i-a luat lui George Enescu mai bine de două decenii, fiind terminat în 1931, ultimii ani fiind determinanţi. Pagina ce conţine leitmotivele, nedatată, cum am afirmat deja, după o serie de aspecte, pare să se situeze cu câţiva ani înaintea procesului de finisare, ca atare, există unele diferenţe ce se pretează la comentarii. Ca atare, este importantă, în acest moment, prezentarea paginei inedite cu leitmotivele, aşa cum a conceput-o compozitorul.

1. Œdipe le prédestiné …
(Oedip predestinatul…)

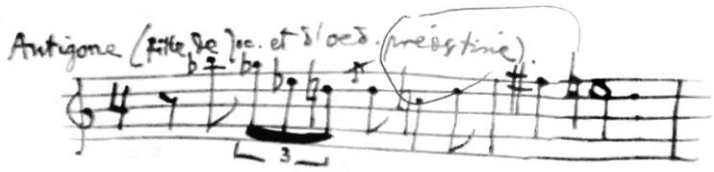
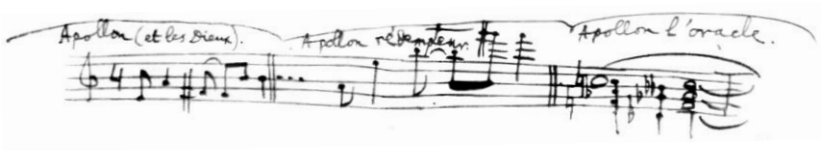


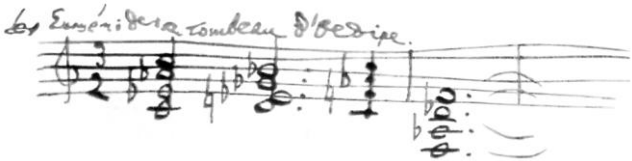
https://biblioteca-digitala.ro

2. … qui gémit sous le poids de ses maux … et sur son destin.
(… care geme sub greutatea suferinţelor sale… şi în legătură cu soarta sa.)

3. La fatalité qui le pousse au crime.
(Fatalitatea care-l împinge la crimă)

4. Son destin / Le destin (La sphinge)
(Destinul său / Destinul (Sfinxul)

5. Le parricide
(Paricidul)

https://biblioteca-digitala.ro

6. Jocaste (l'inceste)
(Iocasta – Incestul)

7. Antigone (fille de Joc. et d'Œd. prédestinée)
(Antigona – fiica Iocastei şi a lui Oedip, predestinată)

8 . Apollon (et les dieux) 9. Apollon rédempteur 10. Apollon l'oracle
(Apollo şi zeii – Apollo mântuitorul – Apollo oracolul)

11. Les Euménides au tombeau d'Œdipe
(Eumenidele la mormântul lui Oedipe)

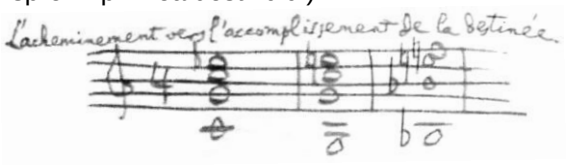


https://biblioteca-digitala.ro

12. L'exil
(Exilul)

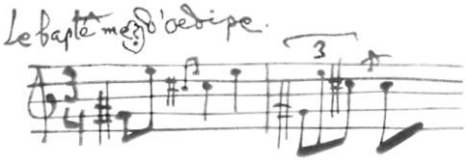
13. Tirésias
(Tiresias)

14. L'acheminement vers l'accomplissement de la destinée
(Pe drumul spre împlinirea destinului)



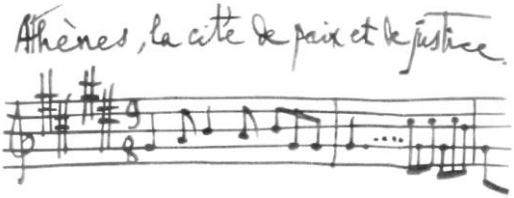
15. Créon

16. Les Bergers ... 17. Danse des bergers
(Păstorii… Dansul păstorilor)

18. Le baptême (?) d'Œdipe
(Botezul (?) lui Oedip)

https://biblioteca-digitala.ro

19. Thèbes
(Teba)

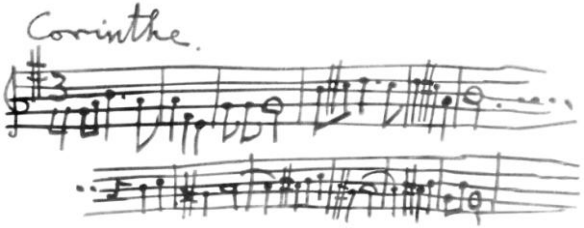
20. Athènes, la cité de paix et de justice
(Atena, oraşul păcii şi dreptăţii)



21. Thèbes en deuil
(Teba în doliu)

22. La peste
(Ciuma)

23. Corinthe
(Corintul)



https://biblioteca-digitala.ro

24. L'homme (… ?)

Omul

La acest din urmă leitmotiv este indescifrabilă denominaţia oferită de către compozitor.

Şi acum, unele comentarii, care se impun. Firesc ar fi, să nu ne lansăm în nici un fel de consideraţii, deoarece, ceea ce a gândit şi afirmat compozitorul este literă de lege.

Totuşi, sunt necesare unele consemnări, datorită faptului că, anumite exemple din această pagină nu şi-au păstrat configuraţia în forma finală a partiturii. Chiar primul exemplu este grăitor în acest sens. Astfel, două diferenţe notabile în acest leitmotiv aflat în debutul PRELUDIULUI tragediei lirice. Prima, registrul în care răsună este grav, cu două octave mai jos, comparativ cu ceea ce transcrie autorul în pagina la care ne referim. Apoi, după nota sol nu urmează nota fa, ci fa diez, ceea ce schimbă substanţial configuraţia expresiei, inclusiv în ceea ce răsună apoi, cu mi bemol, alcătuind o secundă mărită. Deci, secundă mică şi secundă mărită, ceea ce trimite la o gamă cromatică, modală, accentuând ambianţa tragică.

Schiţele ce relevă travaliul la această partitură, întinse pe parcursul a mai bine de două decenii, lasă să se întrevadă traseul parcurs de către compozitor, care-şi cizelează stilul, şi-l definitivează odată cu experienţele din partiturile realizate după anul 1920, fapt evident, bunăoară, în SONATA Nr. 3 PENRU PIAN ŞI VIOARĂ „în caracter popular românesc", unde inflexiunile folclorice stilizate abundă. Este stilul ce se va răsfrânge pregnant în creaţiile ulterioare, inclusiv în paginille tragediei lirice, aflată în faza finală a elaborării. Asfel că, nu este deloc de mirare, implantarea unor atribute tematice de rezonanţă românească mai afişată, şi nu numai, ce se vor evidenţia în ţesătura simfonică oedipiană, prin metamorfozările produse în structurile emblematice enesciene, ca şi în profilele conferite reperelor dramaturgice.

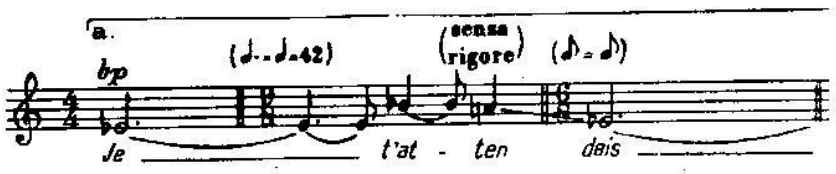
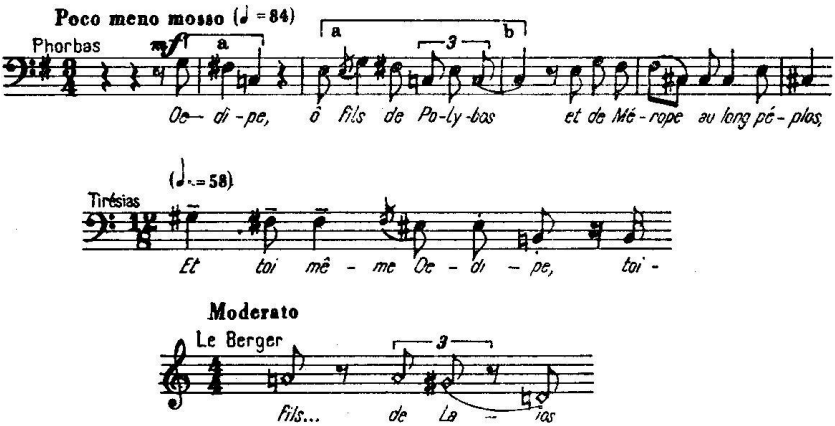
Primele leitmotive indicate de către compozitor, în muzica tragediei lirice sunt indelibile, alcătuind măsurile incipiente, după care se reia primul leitmotiv cuplându-se cu al treilea, prezentat de către autor. Astfel, se poate susţine că, toate trei, alcătuiesc un bloc unitar, în care se impune, îndeosebi, întâiul, decodificat drept „Oedip predestinatul".

https://biblioteca-digitala.ro

Este momentul să se observe cum George Enescu nuanţează şi detaşează motivele componente ale acestui bloc tematic, reliefând cele trei entităţi atât de limpede individualizate. Precizăm, în studiile noastre am recurs la sintagma: ”Leitmotivul Destinului”, insistând, punctând doar ceea ce se configurează în primele două măsuri. Aceasta nu însemnă că ceea ce urmează nu a fost luat în considerare, inclusiv cel de al treilea, căruia i s-a atribuit caracter diferit, însă menţinut în sfera de expresie a implacabilului destin…

S-a văzut că, George Enescu denuneşte leitmotivul începător drept „Oedip predestinatul”, ceea ce reflectă concepţia şi intenţia lui George Enescu de a contopi sau, suprapune forţele antagonice ale operei sale. Numai că, în cele din urmă, cele două entităţi ce reprezintă forţele antagonice, vor fi foarte clar departajate, distincţia reflectându-se pregnant în desfăşurarea acţiunii, purtată mereu pe mai multe planuri concomitente, la fel ca şi derularea tramei simfonice, urnită dintr-o singură celulă, cea emergentă a primelor măsuri, într-un torent variaţional, de o perpetuă mobilitate şi diversitate.

„Oedip predestinatul”, „care geme...- sub povara destinului”, „fatalitatea care-l împinge la crimă”, toate aceste ipostaze nu sunt altceva decât versante ale implacabilului destin, atât de contopit, de încrustat în fiinţa personajului central. Numai că, şi al patrulea exemplu indicat de George Enescu este plasat în sfera Destinului, mai exact, destinului lui Oedip, prin sintagma „Destinul său”, după care urmează chiar şi nuanţări de natură să contrarieze, „(„Destinul”), ”Sfinxul”. Acest leitmotiv a fost prezentat de Lucian Voiculescu drept „Victoria Omului”, iar noi l-am plasat în sfera personajului Oedip, deoarece se iveşte în momente de maximă încordare dramatică, dar şi de luminozitate. Desigur, poate fi interpretat şi ca voinţă a Destinului, cel vizat fiind Oedip. Leitmotivul comportă sunetul si şi si diez, deci, şi configuraţia caracteristică eroului central, aceasta în primele măsuri, după care, în ultimele trei, se regăseşte inversat, leitmotivul lui Oedip, numai că, în partitură, în PROLOGUL orchestral, aşa ceva nu se menţine în versiunea finală. Cât priveşte apartenenţa posibilă la Sfinx, nu se mai menţine, devreme ce „Fiara cu chip de om”, am determinat-o şi asociat-o emblemei muzicale a acestui personaj, din formula adresată lui Oedip, din scena confruntării acestora, din actul secund :”Te aşteptam”...,(Mi-si-si bemol-mi”...)

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce contrariază pe cititorul paginei cu leitmotivele scrise de către compozitor, priveşte absenţa centralei embleme muzicale a lui Oedip, fapt de natură să conducă la gândul că aceasta, cu toate că este omniprezentă în momentele cruciale ale operei, s-a cristalizat relativ târziu, în decursul procesului de elaborare. Leitmotivul lui Oedip este alcătuit din cinci sunete, pe intervalele de secundă mică-cvartă mărită şi terţă mică. Acesta nu poate fi contestat, devreme ce, apare în mod repetat, fixat pe cuvântul „Oedip". Ilustrăm aserţiunea recurgând la trei exemple. Primul, din scena dintre eroul titular, tânăr dornic de afirmare, dar răscolit de ostilitatea cu care fusese întâmpinat la Delphi. Momentul este relatat de Phorbas, în tabloul Corintului, (Tabloul I din Actul secund). Al doilea, apare în confruntarea dintre Oedip şi Tiresias, din actul al treilea şi, în sfârşit, în finalul interogatoriului făcut Păstorului de Regele Oedip, nerăbdător să ştie dacă pruncul ce i s-a încreedinţat, cu ani în urmă pentru a fi aruncat în prăpastie, era sau nu, fiu regesc :

Poco meno mosso (♩ = 84)
Phorbas
Oe- di - pe, ô fils de Po-ly-bos et de Mé - rope au long pé - plos,
Tirésias
Et toi mê - me Oe - di - pe, toi -
Moderato
Le Berger
fils... de La - ïos

Următoarele trei leitmotive, al „Paricidului", al lui Laios, „Incestului", la care se indică şi „Iocastei", apoi, al „Antigonei" sunt fără echivoc, foarte frecvente pe parcursul actelor, au beneficiat de acelaşi

https://biblioteca-digitala.ro

tratament şi în studiile noastre. În schimb, ceea ce urmează, grupul de trei leitmotive corelate imaginei Zeului Apollo, comportă comentarii, dacă nu semne de întrebare, datorită faptului că nu au o deosebită pregnanţă. Intonaţii specifice apar, inclusiv din „Apollo Mântuitorul", mai ales în ultimul act. Zeul Apollo, nu este personaj în acţiune, apărând numai invocat, prezent prin referirile unora dintre eroi, readus în atenţie în toate cele patru acte. Nu l-am perceput ca având emblemă muzicală constantă, foarte pregnantă şi, mai ales, suficient de prezentă. Se regăsesc efigiile acestora în ultimul act, în Epilog. Dealtfel, partitura, în forma finală, nu ilustrează consecvent aceste structuri tematice indicate de compozitor în pagina leitmotivelor. Primul, „Apollo şi Zeii", răsună limpede în actul prim, în momentul când Marele Preot, care nu beneficiază de leitmotiv personal, înalţă o rugăciune, într-o formulă coral-orchestrală, pe cuvintele „Ca ochii săi limpezi, fie ursita sa". Este singura prezenţă în partitură a acestei embleme. Ca atare, se naşte întrebarea dacă e învestită cu atributele reale ale unui leitmotiv? Destul de şters este şi următorul leitmotiv consacrat lui Apollo, particularizat prin,.." Mântuitorul". Acesta apare caracterizat prin salturi intervalice în registre ascendente, care se pot afla în actul final. În ceea ce priveşte „Apollo oracolul", această emblemă nu s-a păstrat, fiind asemănătoare, de unde se şi poate confunda, celor patru chemări ale Eumenidelor, din actul ultim, adresate lui Oedip spre a păşi spre tărâmul vieţii eterne. Sensul acestui leitmotiv, de factură armonică, este imperativ, misterios, totodată, luminos şi liniştitor. Aceste chemări, perfect individualizate, beneficiază de atenţia compozitorului, prin sintagma „Eumenidele la mormântul lui Oedip".

Sunt în total cinci leitmotive cu amprentă acordică, plasate de compozitor la mijlocul paginii de manuscris. Următorul din această categorie este intitulat „Exilul", având particularitatea de a se compune din înlănţuirea a trei acorduri pe o pedală de do. Alungarea lui Oedip din cetate se petrece în finalul actului trei, numai că, factura orchestrală, şi nu numai, este extrem de complexă şi, în consecinţă, sub forma aceasta, leitmotivul exilului nu deţine relevanţă..

Tiresias, profetul ce cunoaşte viitorul, deţine tot un leitmotiv structurat pe o pedală de do, peste care se arcuiesc trei succesiuni acordice. În sfârşit, leitmotivul denumit „Pe drumul spre împlinirea Destinului", comportă o expresie măreaţă, dramatică, ce anevoie se mai regăseşte în forma finală a partiturii. Leitmotivul lui Creon, aşa cum este notat, chiar dacă apare uşor modificat, comparativ cu ceea ce se enunţă în partitură, menţine expresia milităroasă, tăioasă şi

https://biblioteca-digitala.ro

veşnic ireconciliantă a personajului, ce apare în trei dintre actele tragediei lirice, primul, al treilea şi al patrulea.

Un desen puternic ornamentat melodic, într-o formulă ritmică neconvenţională, nonolet pe treizecidoimi, urmat de o linie cantabilă, încheiată printr-o cadenţă dorică este, menită să portretizeze personajul Păstorului. Martor incidental şi obligatoriu în momentele dramatice cheie, învestit cu resorturi simbolice. Interesant, ca regulă, din cele două zone ale acestei formule, cu timbru de fluier, compozitorul vehiculează în partitura finală numai primul embrion. Cât priveşte leitmotivul „Dansul păstorilor", acesta îşi menţine profilul pe întregul parcurs al tragediei lirice, întâlnindu-se în actele întâi şi al treilea. Aceste două leitmotive cu profunde conotaţii etnice, sunt menite să imprime muzicii, în cel mai înalt grad, amprenta specifică românească.

Ceea ce compozitorul defineşte drept „Botezul lui Oedip" este un profil melodic ornat, susţinut de oboi, ce deschide acţiunea primului act, sărbătoresc, luminos, înălţător. Va deveni liant şi corolar al diferitelor momente ce se succed, predispunând la reverie şi seninătate, ceea ce va contrasta izbitor cu ceea ce va urma. Intră, pe nesimţite, în sfera ce va caracteriza cetatea Thebei, căreia compozitorul îi va conferi două „leitmotive", nu foarte pregnante şi cu totul pasagere: „Theba" şi „Theba în doliu" urmat de „Lamentaţie". Nu sunt foarte particularizante şi de relief pregnant. Întâiul se găseşte în primul act, „Prolog", următorul, în introducerea actului central, al treilea. O succintă formulă melodică, cu efigii cromatice va fi direcţionată de compozitor să simbolizeze „Ciuma" care devorează thebanii, la începutul actului trei. Nu va apărea sub forma indicată, ci desfăşurată, inclusiv, cu mers cromatic, încredinţată corului sfâşietor care imploră milă şi ajutorare din partea zeilor, dar, în cele din urmă, de la Regele Oedip, ocrotitorul cetăţii.

Recunoaştem că, „Leitmotivul ciumei" nu l-am detectat ca atare, însă asupra sa am zăbovit în „Oedip-ul enescian", prezentându-l drept „Lamento" prin care se acumulează o tensiune formidabilă, conducând la ceea ce poate fi considerat, drept o primă culminaţie a respectivului act, blestemul lui Oedip asupra celui care a adus suferinţele thebanilor.

Alte două cetăţi antice în care se derulează conflictul sunt ilustrate prin leitmotive de către compozitor, „Athena, cetatea păcii şi dreptăţii" şi „Corinthul". Sunt embleme ce acţionează în actele unde deţin acţiunea, respectiv, doi şi patru, la fel ca şi cel al Thebei, care se află doar în actul prim, cu toate că cetatea va găzdui şi acţiunea finalului actului secund şi întreg actul trei. Şi totuşi, „leitmotivului

https://biblioteca-digitala.ro

Corinthului" i se rezervă un spaţiu considerabil şi în actul al treilea, putându-se interpreta şi ca efigie tematică a personajului Phorbas. La fel, leimotivul "Athenei" îndreptăţeşte apropierea, dacă nu chiar confundarea cu personajul Theseu. Nici acesta şi nici Phorbas nu sunt însoţite, la apariţiile lor în scenă, de altă portretizare muzicală. De remarcat melodicitatea acestor leitmotive şi apropierea, îndeosebi a "Corinthului", de folclorul românesc.

Ultimul leimotiv de pe lista-manuscris enesciană comportă semne de întrebare datorită dificultăţii de descifrare."Omul este..." Acesta se găseşte răspicat formulat o singură dată, la începutul actului prim, fiind desprins din nucleul tematic legat de „Păstor". Contextul nu spune prea multe în privinţa atribuirii sale, în scenă aflându-se femei thebane care se adrresează nimfelor prentru a vesti naşterea pruncului regesc. Este de observat că, George Enescu apelează la cuvântul „Omul"....Oricum, acest „leitmotiv" nu se impune în mod deosebit şi relevanţa sa dramaturgică pare minoră.

De bună seamă, prezentarea acestor „leitmotive" s-a făcut în parametrii descriptivi, neintrându-se în complexul univers pe care îl implică în vasta ţesătură a tragediei lirice enesciene, mergându-se până acolo că însăşi arhitectura actelor se structurează pe schema unui leitmotiv. Nu s-a pomenit în cele de mai sus de faptul că, timbralitatea deţine funcţii leitmotivice şi nici de alchimia relaţiilor tematice, extrem de interesantă şi de ingenios concepută.

Întrebarea care se naşte în acest punct al prezentării priveşte însemnătatea paginii – manuscris ieşită la iveală. Indiscutabil, este uriaşă şi de o valoare semificativă deosebită, chiar dacă nu reflectă stadiul final al compoziţiei. De această listă va trebui să se ţină cont, va genera puncte de vedere, binevenite interpretări, fără să fie însă fetişizată.

https://biblioteca-digitala.ro

Locul lui Constantin Silvestri în componistica şi cultura românească

Octavian Nemescu

După cum se ştie, cultura românească s-a aliniat târziu la normele celei occidentale (deci ale Europei de Vest). Este vorba de **creaţia artistică individuală**, născută odată cu Renaşterea, care a

dat la iveală cea mai dinamică cultură, din cele cunoscute până acum, cu evoluţie accelerată de-a lungul timpului. Tezele şi Antitezele s-au succedat aici cu fiecare epocă dar, apoi, la un moment dat, au apărut şi isimultan (a se vedea Impresionismul cu Expresionismul). Iar această deplasare s-a produs, la început, graţie unui presentiment şi apoi, dobândirii unei conştiinţe şi iatitudini **moderne**. Ceea ce înseamnă nevoia periodică de AVENTURĂ, de descoperire a unor teritorii artistice noi, cu alte cuvinte, de limbaje artistice înnoitoare, prin negarea celor precedente. Sigur, după o epuizare a modernismului (în istoria culturii europene), mai precis, în anii 1960-80 a apărut şi postmodernismul, urmat de criza culturală pe care o traversăm astăzi. Dar despre asta cu altă ocazie.

Aşadar, România culturală, ca de altfel, toată zona de Răsărit a Europei s-a complăcut, multă vreme, într-un Ev Mediu prelungit. Nu a gustat din "deliciile" Renaşterii, Barocului, Clasicismului şi începutul Romantismului. S-a trezit, sau, mai bine zis, s-a integrat direcţiei occidentale abia la sfârşitul ultimei epoci. Până atunci a trăit, din punct de vedere artistic, sub **zodia creaţiei anonime**. Responsabili de acest fapt au fost, mai întâi, lunga ocupaţie otomană a zonei, care a izolat

https://biblioteca-digitala.ro

aceste teritorii de Istoria Vestului. Iar apoi, a contribuit, într-o bună măsură, la respectiva izolare, înrădăcinarea unei încăpăţânări, de natură autarhică, de către concepţiile ortodoxiei noastre. De aici rezultă dispreţul afişat faţă de manifestările individualităţii artistice, mai ales, in ipostazele sale iconoclaste, ca prezenţă, în opinia teologilor ortodocşi, a vanităţii, orgoliului, trufiei satanice. Prima trezire a fost a Rusiei, ce şi-a făcut, la modul impetuos şi imperial, intrarea în regulile de joc ale Occidentului, în dorinţa vădită de a-l concura. România s-a sculat mai târziu.Iar ordinea artelor, în această emancipare, a fost: la început literatura, apoi artele plastic şi, la urmă, muzica cultă. Prin urmare, mai întâi, au fost Eminescu şi Caragiale, apoi Grigorescu şi Luchian şi, după aceea, Enescu şi urmaşii săi printre care, la loc de cinste, se află şi Constantin Silvestri.

Tânăr fiind, Eugen Ionescu, prin 1938-39, constată în revista „NU", că întârziată fiind în Istorie, cultura românească (el referindu-se, în primul rând, la literatură) este, de cele mai multe ori, **mimetică**, deci tributară celei occidentale (in genul Bucureştiul micul Paris). Bunăoară, Eminescu este ecoul tardiv al lui Lamartine, Arghezi al lui Baudlaire etc, etc. După părerea mea, România culturală are două mari linii de forţă, profund originale, nereperabile altor culturi. Prima este cea a râso-plânsului, a tragico-comediei, a existenţei absurde, de unde se trage şi denumirea de Absurdistan acordată acestei ţări. Respectiva direcţie este reprezentată de Caragiale, Urmuz, Eugen Ionescu şi de cineaştii noului val cinematografic (de după 2000). A doua este pusă în evidenţă de estetica arhetipală, a esenţializării, de căutare a originalului în ORIGINAR. Este linia artistică deschisă de Brâncuşi şi conştientizată, dezvoltată de creatorii de artă, în principal, compozitori ai generaţiei 1960-70. Desigur, componistica românească a acelor ani a mai dat la iveală şi alte originalităţi.

Să ne intoarcem însă la Enescu, primul mare compozitor român pe urmele căruia au mers 2 generaţii de creatori de muzică din perioada interbelică şi a primei decade din a doua jumătate a secolului XX (1950). Din prima făceau parte Jora, Negrea, Andricu, Drăgoi, Cuclin. Din a doua Constantin Silvestri, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă, fraţii Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Tudor Ciortea, Alfred Mendelsohn.

George Enescu a avut în opera sa muzicală, precum cele două aripi ale unei păsări două aspecte, două caracteristici fundamentale şi aparent contradictorii. Prima (aşa cum constată şi Eugen Ionescu) reprezintă umbra tardivă a unor trăsături ale romantismului franco-german, mai ales influenţe brahmsiene (în simfonii, în mod special). Este vorba aici de, să-i spunem aşa,

https://biblioteca-digitala.ro

tendinţa sa academică, ipostaza romantică târzie (ca şi în cazul lui Rahmaninov sau Richard Strauss). Acest fapt datorându-se şi activităţii de interpret a lui Enescu, care avea în repertoriu, la modul prioritar, muzici din această perioadă istorică (ce se imprimaseră adânc în subconştientul compozitorului). Iar a doua, la polul opus, este profund originală şi modernă pentru vremea aceea. Mă refer la faptul că este primul compozitor din istoria muzicii care importă, sub influenţa folclorului lăutăresc, e t e r o f o n i a în muzica cultă (în Sonata a treia pentru pian şi vioară, în primul rând, în unele cvartete, în „Oedip" şi în Simfonia de cameră). Din păcate, analiştii muzicali din Occident cunosc prea puţin această a doua tendinţă novatoare a lui Enescu (atribuindu-i lui Boulez meritul lansării în muzica europeană a eterofoniei). Iar pe Enescu îl au în vedere doar ca un post sau neoromantic.

Dacă îi privim cu atenţie pe urmaşii lui Enescu din cele 2 generţii, observăm că marea lor majoritate a mers pe traseul academico-tradiţionalist cu, cel mult 2 excepţii: Mihail Jora şi, mai ales, Constantin Silvestri. Această situaţie se datorează şi faptului că aceste două generaţii (în mod special a doua, din care făcea parte şi Silvestri) au trăit, în perioada lor de maturitate, în anii 1950, când doctrina comunistă, care promova cu brutalitate proletcultismul şi realismul socialist, impunea în mod inevitabil tendinţa estetică academico-tradiţionalistă. De aceea Silvestri, modernistul recalcitrant, era singurul, din această generaţie, care mergea contra bătăii vântului şi, ca atare, a avut, în vremea respectivă, multe de îndurat. Linia academico-paseistă a continuat, însă, şi în perioada de (relativă) liberalizare ideologică din anii 1963-71, prin grupul generaţiei următoare, reprezentat de Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu şi Dumitru Capoianu. Asta în timp ce Olah, Stroe, Niculescu, Vieru, Marbe şi Ţăranu au mers pe o linie modernistă, deschizătoare de noi drumuri. Pe aceeaşi direcţie au mers, aproape în totalitate şi compozitorii generaţiei următoare (1970). Iar apoi academismul, ca stare de spirit, s-a reinstalat vânjos după ce postmodernismul s-a oficializat, începând cu anii 1980 până în zilele noastre, fiind adoptat, în bună parte, de generaţiile de compozitori care au urmat.

O altă problemă care trebuie avută în vedere atunci când cercetăm creaţia compozitorilor postenescieni, inclusiv a lui Silvestri, este modul cum a fost tratată prezenţa folclorului în operele lor muzicale. După cum se ştie, FOLCLORUL a constituit miza principală a compozitorilor cât şi, în general, a artiştilor tuturor artelor din Răsăritul Europei, precum şi a celor din Nord, începând cu aşa numitele şcoli naţionale, de la sfârşitul secolului XIX. Neoclasicismul

https://biblioteca-digitala.ro

primei jumătaţi a secolului XX a excelat, mai ales, prin compozitorii din Răsărit (Stravinski, Bartok, Enescu) care au valorificat folclorul ancestral al acestor meleaguri în diferitele sale ipostaze, necunoscute occidentalilor cum este, bunăoară, spiritul barbar, ipostaze păstrate nealterat de-a lungul secolelor.

Aici trebuie să lăudăm atitudinea bisericii ortodoxe, a Răsăritului faţă de tradiţiile de natură folclorică din perioada precreştină, pe care le-a „înfiat" şi, în felul acesta, le-a perpetuat, păstrându-le, până nu demult, într-o stare viguroasă. Catolicii, din contra, au distrus practic folclorul ancestral din Vestul Europei sub acuzaţia de magie, vrăjitorie, şamanism, demonism, etc.

Ştefan Niculescu observa, în 1963, că creaţiile muzicale ale lui Bartok şi Enescu pun în evidenţă deosebiri fundamentale. Bartok, ca şi Stravinski, cultivă ipostaza masculină, dansantă (de tip giusto), barbară a folclorului rural, prin folosirea disonanţelor tari, obţinute ca urmare a politonalismelor sau polimodalismelor, a pulsaţiilor asimetrice şi utilizarea registrelor instrumentale extreme. În timp ce Enescu sublimează faţa lirico-feminină, pastorală, a dorului din bocete şi doine, consonanţa eterofoniei, cât şi spiritul rubato al folclorului urban, de tip lăutăresc.

Ce au făcut urmaşii lui Enescu şi Bartok în componistica românească? Au cultivat, în marea lor majoritate, cu prioritate, folclorul sătesc, înveşmântat, din punct de vedere armonic şi orchestral în „straie cuminţi", consonante în aşa fel, încât această muzică să capete un aer festiv, eventual pastoral, oricum stenic. Noi, studenţii modernişti, ai acelei perioade consideram această muzică a fi *păşunistă*. Disonanţele creatoare de tensiuni erau repudiate. Modelul bartokian se considera, aşadar, a fi toxic. Aceste deziderate erau mai ales impuse, aşa cum am mai afirmat, în perioada realismului socialist a anilor 1950. Îmi aduc aminte de sfârşitul acelui deceniu, când student fiind, muzica lui Stravinski şi Bartok era aspru criticată de către politrucii culturali ca fiind decadentă. Dar nici profesorii noştri (Mihail Jora, Paul Constantinescu) nu o agreau (mai ales pe cea a lui Bartok). Ei bine, Constantin Silvestri era singurul compozitor român care nu respecta aceste norme. Tensiunile disonante se găsesc, din belşug, în diferite chipuri, atât în piesele sale pentru pian cât şi în cele de orchestă, conferind discursului său sonor o stare profund tragică, neadecvată cerinţelor oficiale ale vremii. În aparenţă, muzica lui Silvestri părea a fi direcţionată pe linia lui Stravinski şi Bartok. În realitate însă, şi privită cu atenţie, ea reprezintă o sinteză Bartok-Enescu, beneficiind, în plus, de o amprentă stilistică foarte personală, inconfundabilă. Asprimea dramatică, ca expresie

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentală a discursului său muzical, dezvăluită în derularea motorică, pulsatorie a sunetelor alternează cu momentele lente, extrem de interiorizate, predominant lirice dar ce degajă deseori şi o mare tristeţe, cu nuanţe disperate. Iar aceste aspecte răsar atât în opusurile sale de pian cât şi în cele de orchestră. Constatările de mai înainte se desprind, bunăoară, din prima din cele două piese de concert pentru pian. Ar mai trebui subliniată şi geniala orchestraţie existentă, de exemplu, în a treia piesă, din cele trei, pentru orchestră de coarde, datorată şi îndelungatei sale experienţe dirijorale.

Pot afirma cu tărie că Silvestri este cel mai important compozitor-dirijor român din câţi au fost şi mai sunt şi astăzi. Ba, mai mult, îl consider a fi cel mai important compozitor român al generaţiei sale, în primul rând, cât şi unul dintre cei mai proeminenţi ai acestei ţări. Îl apreciez pe Silvestri, în acest fel, pentru curajul de a promova modernitatea, în muzica sa, ca mod de tratare a folclorului, într-o perioadă istorică, când aici, în România, modernismul a fost interzis. Atunci, la începutul anilor 1950, în timp ce proletcultismul era implantat la modul agresiv, în capul listei celor demascaţi, încriminaţi pentru că practicau o muzică modernisto-decadentă se afla Silvestri, cu operele sale muzicale ce urmau să fie interzise difuzării, urmat de Jora şi Rogalski. Probabil că acesta a fost unul dintre motivele principale pentru care Silvestri a părăsit ţara la sfârşitul acestui întunecat deceniu. A mai contat poate, la săvârşirea acestui act, şi rivalitatea, pe linie dirijoralo-interpretativă, cu George Georgescu, care îi era defavorabilă. În general, ca şi Enescu, Silvestri, pentru că trebuia să servească şi cauza interpretativă, a lăsat în urma sa, din păcate, o operă muzicală redusă, din punct de vedere cantitativ. Ce păcat!

Îl mai apreciez pe Silvestri compozitorul şi pentru soluţiile sale originale, personale, inedite în modul de tratare al materialului tematic, de provenienţă folclorică, în plan armonic şi, mai ales, orchestral.

S-ar mai putea face o comparaţie, sub aceste aspecte, cu creaţia artistică a celuilalt coleg proeminent de generaţie, care a fost Paul Constantinescu. Aici, găsesc o tratare mai „domestică" şi mai conformistă a influenţelor folclorice, având însă o prezenţă ironică (caragielească?), tipică acestui compozitor. Paul Constantinescu este şi primul care importă în muzica sa prezenţe bizantine (încă din anii 1940), devenite la modă prin 1980 şi, mai ales, după 1990. (Şi Doru Popovici a „cochetat" cu bizantinismul prin 1950.)

În anii 1960-80, folclorul va fi tratat, însă, de către unii compozitori români ai epocii, de pe alte poziţii şi de la o altă altitudine, fiind vorba de cea de natură **metastilistică**, prin prisma unor **procese**

https://biblioteca-digitala.ro

morfogenetice şi, în general, căutându-se **esenţele**, **arhetipurile** folclorice şi nu „carnaţiile" sale. Se aveau în vizor şi alte geografii culturale, din perspectiva estetică a unui World Music.

În încheiere, câteva observaţii care mie mi-au procurat multă amărăciune, în timp ce mulţi alţii par să fie indiferenţi, deci să nu le bage în seamă. Anul acesta (de graţie?) Constantin Silvestri ar fi împlinit 100 ani. În ediţia 2013 a festivalului „George Enescu" nici o lucrare de Silvestri nu figurează în program. Merita măcar o piesă orchestrală. De asemenea, nu este prezent nici un compozitor român din cele două generaţii care au urmat după Enescu, nici măcar cel mai apropiat, bunul sau prieten şi rudă, Mihail Jora. În general, puţină muzică românească. Opusurile lui Enescu apar în paralel cu cele ale lui Bartok, Prokofiev, Şostakovici şi, mai ales, Rahmaninov. Le este ruşine organizatorilor români (indiferent cine sunt ei) de muzica românească? Nici în programul din stagiuni al orchestrelor simfonice din ţară, de mulţi ani, nu mai figurează, în general, muzica lui Silvestri, muzica românească. Nu mai are loc datorită celei semnate de Mahler, Bruckner, Ceaikovski, Rahmaninov, etc. Ratingul! Societatea de consum! Capitalismul!

Mai există în lume un alt popor atât de lipsit de patriotism precum românii? Ce vremuri triste şi ingrate, total defavorabile culturii.

https://biblioteca-digitala.ro

Moştenirea lui Constantin Silvestri azi

Constantin Ionescu-Vovu

La centenarul naşterii marelui nostru creator şi interpret Constantin Silvestri (1913-1969), este momentul să aduc în atenţie câteva date inedite asupra unei opere de înaltă valoare, în mare parte necunoscută – numeroase lucrări fiind nu doar nepublicate ci chiar neexecutate încă. Şi nu putem vorbi despre personalitatea sa de creator fără a include interpretul – dirijor şi pianist – la fel de prezent prin documentele sonore, înregistrările rămase.

Personalitatea lui Constantin Silvestri a fascinat întreaga mea generaţie. L-am admirat atât ca dirijorul cel mai înalt apreciat al vremii cât şi ca pianist. În această ipostază apărea deja foarte rar; l-am auzit totuşi de câteva ori, uneori dirijând de la pian lucrări baroce la care improviza cadenţe, precum şi în lucrări proprii. Era un improvizator extraordinar, de mare complexitate şi fantezie, cum rar se poate întâlni. Şi, încet, destul de rar, cu discreţie (sau prudenţă), se dezvăluia creatorul Silvestri, impresionând de fiecare dată.

> Contactul meu cu personalitatea lui Silvestri nu a început cu opera componistică, ci cu interpretul şi profesorul. M-am apropiat de el treptat, mai întâi din poziţia de auditor şi discipol, apoi interpret şi editor. Începând din 1954 am urmat cursul său de dirijat fiindu-i recomandat de Mihail Jora – ca auditor, dar beneficiind şi de lecţii individuale – o experienţă fundamentală pentru dezvoltarea mea muzicală, ce mi-a deschis orizontul către o problematică şi soluţii artistice a căror existenţă abia o bănuiam. Din păcate secţia de Dirijat era deja închisă, nu din lipsă de studenţi, ci din îngustimea mintală a autorităţilor vremii care, cu nepăsare, desfiinţau şi filarmonici ce începuseră să se închege şi să-şi creeze un public (Focşani, Galaţi etc.). Iar după puţini ani, a plecat...
>
> Zece ani după aceea, în decembrie 1968, aflându-mă la Paris, vedeam afişele unui Concert Silvestri cu Orchestra Naţională a Radio-France (care l-a cultivat cel mai statornic ca oaspete). Speranţa de a-l întâlni mi-a fost însă spulberată când compozitorul André Jolivet (cu care colaborasem în Concertul său pentru pian şi orchestră) m-a înştiinţat că maestrul e bolnav şi concertul anulat. Era ultima ocazie. În februarie 1969 s-a stins.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul

Lista operelor lui Constantin Silvestri nu este foarte lungă, numărul acestora fiind parcă invers proporţional cu valoarea lor (v. Anexa I). Faptul s-a datorat pe de o parte carierei dirijorale care nu-i lăsa răgazul necesar creaţiei (având şi o sănătate precară), dar şi exigenţei care îl făcea să revină mereu, uneori după mult timp, asupra manuscriselor, uneori după mult timp, niciodată adăugând, rareori schimbând, cel mai adesea eliminând, în căutarea unei maxime concizii şi plasticităţi a mesajului. Până acum, nici puţinele numere de opus anunţate nu păreau toate acoperite de lucrări, prezentând nu puţine semne de întrebare.

După plecarea sa, Securitatea a confiscat toate documentele rămase – scrise sau sonore – şi le-a închis sub gratii, orice acces fiind imposibil încă mult după moartea autorului, în ciuda aparentei „reabilitări" postume, ceea ce a împiedecat multă vreme obţinerea oricăror informaţii asupra unei opere, care era departe de a fi cunoscută în întregime, cum ar fi fost de aşteptat la valoarea şi notorietatea lui Constantin Silvestri. Un număr de titluri adeseori anunţate, nu erau văzute de nimeni, cel puţin din generaţia noastră.

Bibliografie referitoare la conţinutul şi structura operelor sale inedite nu există nici azi. Sursele de documentare primară (precum manuscrisele) fiind inaccesibile – deşi ani îndelungi s-a vorbit despre multe dintre ele – s-au produs şi vehiculat numeroase incertitudini şi confuzii. Aşa s-a născut şi ideea (întreţinută o vreme de detractorii săi) că, poate, nu toate titlurile sunt reale, idee la care contribuia şi o aparentă dezordine a numerotării, ce grupa sub acelaşi opus, mai multe lucrări de tip complet diferit (ex: op. 27 nr. 1 sunt cele trei *Cântece de pustiu,* iar nr. 2 – *Quartetul* al II-lea pentru coarde; op.28 nr. 1 este *Sonata-Rapsodie* pentru pian, iar nr. 2 – trei *lieduri* pe versuri de R.M.Rilke). Şi totuşi numărul operelor existente este, în realitate, simţitor mai mare decât pare din cel al opusurilor.

Am început cercetarea creaţiei silvestriene acum aproximativ patru decenii. Pe atunci se ştia despre mai puţin de 20 lucrări, unele publicate şi cântate, altele anunţate de comentatori, printre care câteva titluri eronate, doar prezumate sau chiar pierdute. Între timp am reuşit să descopăr existenţa certă a încă **18** opere inedite, *ale căror partituri mi-au trecut prin mână*. Dintre acestea am reuşit să editez până acum doar cinci lucrări pentru pian, majoritatea intrate între timp în repertoriul curent, la care se adaugă încă două lucrări camerale, în curs de publicare la editura MediaMusica a Academiei de Muzică G. Dima din Cluj. Restul îşi aşteaptă momentul să devină

https://biblioteca-digitala.ro

cunoscute ca realitate sonoră. Faţă de asemenea cantitate de informaţii pe care încă nu le-am făcut publice, mă voi limita la câteva date obiective, factuale, fără a mă extinde asupra unor consideraţii analitice.

Încercările mele de a obţine acces la fondul de manuscrise sechestrate au rămas de-a lungul anilor fără rezultat, cu toate stăruinţele D-nei Regina Silvestri (sprijinite de preşedintele de atunci al Uniunii Compozitorilor, Nicolae Călinoiu) şi în ciuda aşa zisei „recuperări" postume a maestrului, eliminat complet din conştiinţa publică după plecarea sa din ţară. Materialele erau sigilate şi închise la „Casa Scânteii", chiar şi la mulţi ani după decesul autorului. Abia mult după 1990 ele au ajuns în depozitele Muzeului Enescu, unde au fost în mare parte identificate şi ordonate de regretata Clemansa Firca, pe când conducea această instituţie. Recent le-am cercetat, cu nu puţine surprize.

Dar încă în timpul blocadei – şi în ciuda ei – întâmplarea m-a ajutat să scot la iveală câteva titluri necunoscute până atunci, acoperind unele din lacunele catalogului silvestrian cunoscut. Astfel începea a se contura o configuraţie plănuită poate de compozitor încă în prima tinereţe pentru opera sa viitoare, cu multe rubrici încă în stare de proiect dar la care multe prezentări din programele de concert se refereau de-a lungul timpului ca şi când ar fi fost finite. După lucrările publicate în Operele pentru pian (în anii '70) şi mai cu seamă după 1989, au ieşit la lumină mai multe manuscrise şi documente, atât din ţară cât şi din afara ei, completând treptat o mare parte a golurilor, uneori cu titluri complet necunoscute.

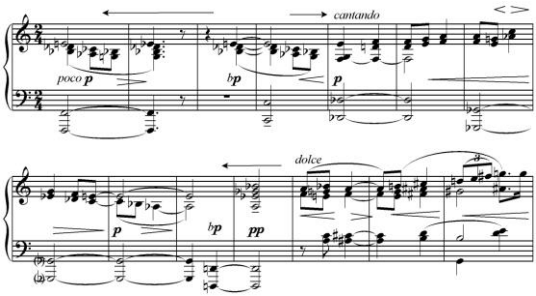
Numărul compoziţiilor pentru orchestră prezentate până acum publicului este surprinzător de mic (doar 3 titluri!), părând a contrazice vocaţia dirijorală a creatorului. Vom vedea că realitatea nu este chiar aceasta. Mai numeroase sunt operele pentru formaţii camerale. În viaţa de concert întâlnim însă cel mai des, deocamdată, creaţia sa pentru pian solo, ce părea până acum cea mai consistentă. Acesta a fost primul aspect cercetat şi la care mă voi referi pentru început.

*

În 1972 – la îndemnul compozitorului Wilhelm Berger (în vremea aceea vice-preşedinte al Uniunii Compozitorilor) de a alcătui o Antologie de Muzică Românească pentru pian – am propus, înainte de orice, reeditarea lucrărilor practic inaccesibile şi totuşi foarte căutate ale lui Silvestri, câte se cunoşteau, care puteau constitui un volum. Dar, imediat mi-au apărut, din alte izvoare, piese cu existenţă

https://biblioteca-digitala.ro

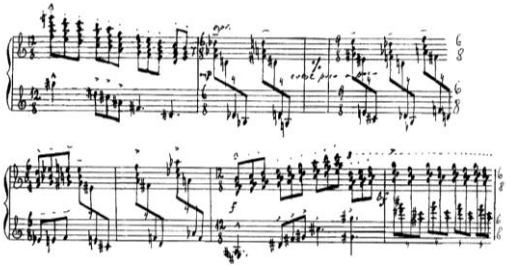
încă necunoscută. Am aflat de la Teodor Carţiş (pe atunci director la Electrecord şi fost director muzical al Radioteleviziunii) că Silvestri îi lăsase înaintea plecării din ţară manuscrisele unor importante lucrări inedite pentru pian, pe care el le-a depus în Biblioteca muzicală Radio şi care ar putea prezenta interes. Proiectul s-a amplificat astfel cu titlurile bine cunoscute azi, inedite la acea vreme – *Sonatele, Rapsodia* şi *Jocurile populare din Transilvania* pentru pian la 4 mâini. Pentru editarea lor am beneficiat apoi şi de alte versiuni, de la Romeo Drăghici – directorul Muzeului Enescu – prima formă în creion a *Sonatei breve* şi de la pianistul prof. Gheorghe Halmos copia de pe care a realizat prima audiţie a *Rapsodiei* – *Sonata IV*, la 16 oct. 1957. Ca urmare, ediţia s-a extins la două volume, primul – cu operele de tinereţe (op.3, 4 şi 6 – mai ales *Suite*) apărut în 1973, iar al doilea – cu *Sonatele* şi ciclurile expresioniste (op.13 la 28) – în 1979.

De la început m-au frapat diferenţele între manuscrise ale aceleiaşi piese provenind din perioade diferite, variante ce aduceau textului modificări uneori substanţiale. În acest sens o primă constatare asupra unei modificări semnificative în evoluţia gândirii autorului: dacă *Jocurile poporale din Transilvania* pentru orchestră din 1929 – din culegerea de *Cântece poporale din Bihor* (1913) a lui B. Bartok – erau amplificate la reluarea în versiune pianistică (1930), primind o piesă în plus (Finalul – *Joc din drâmboaie*), toate reviziile operelor ulterioare au constat în scurtări consistente, până la eliminarea de întregi părţi. Aşa a dispărut, de pildă, la revizia din 1944 a *Suitelor* şi *Sonatinei* op. 3, o piesă întreagă din *Suita a II-a* – „*Prea serios*" – situată între piesele *Spiriduş* şi *Gogoriţa*, eliminată cu inscripţia: „Probabil prea serios! De aceea e ratată. Nu se va tipări!". Rămasă nefinisată, am copiat-o totuşi în întregime. Manuscrisele fiind transferate între timp de la Biblioteca Radio la Uniunea Compozitorilor, originalul a dispărut.

Ex. 1 – *Prea serios* – piesă eliminată din Suita II op.3 nr.2

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1957, Silvestri a procedat la o revizie importantă a Sonatelor sale pentru pian (poate în vederea unei publicări), ocazie cu care a operat exclusiv scurtări, eliminări masive ale unor idei muzicale, uneori valoroase în opinia mea, indicând o tendinţă marcată a autorului spre concizie, expresie a unui alt stadiu al gândirii sale creatoare.

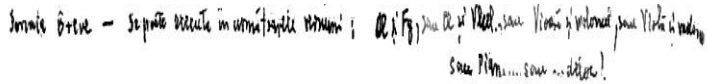
În ediţia de Opere pentru Pian din 1979 am reprodus, la Sonata breve din 1938, în ample note de subsol, pasajele tăiate – la aproape 20 ani de la prima versiune (din 1938, numită atunci Sonatina a due voci) care nu trecuse încă prin examenul audiţiei publice. La Sonata-Rapsodie op.28 nr.1 însă, revizia (după 4 ani de la creaţie) a precedat prima audiţie – interpretarea lui Gh. Halmos din 1957, în prezenţa autorului – prin care a fost stabilit textul definitiv. Manuscrisul prezintă modificări masive, versiunea primă fiind adesea acoperită cu o altă foaie (scrisă sau nu), ceea ce mi-a stârnit curiozitatea şi m-a făcut să o cercetez (poate în mod nepermis de uzanţe) ca pe un palimpsest, copiind textele ascunse, în care am descoperit uneori elemente tematice noi, interesante şi originale, eliminate complet.

Cel mai interesant dintre acestea este, în prima parte, o formulă descendentă, o măsură – ca un leit-motiv puternic conturat, ce apărea la mâna stângă, prima dată între măsurile 39-40 din partea I (prima măsură din exemplul de mai jos), dar a fost eliminat de peste tot. În schimb inversarea ascendentă a aceluiaşi motiv, ce apare peste câteva măsuri – trezind parcă asociaţii cu motivele lui *Siegfried* şi al *Paloşului* din *Tetralogia* wagneriană (măs. 45, penultima în exemplu, tot m. stg.) – e păstrată. Câteva măsuri mai departe (măs. 79-84) la fel, aceleaşi motive, aceleaşi raporturi, aceleaşi eliminări. Mie, relaţia – stabilă în toate aparitiile – a celor două forme ale motivului îmi pare plină de sugestii pentru interpret şi am regretat eliminarea. În exemplul următor – textul iniţial întreg – prima măsură – simetrică cu penultima – este cea eliminată.

Ex.2 – *Rapsodia* op.28 nr.1 p.I măs. 39a – 46. Manuscris original.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu am publicat nici una din aceste eliminări alături de textul definitiv (cum făcusem la *Sonata breve)* din reţineri etice, considerând că ar fi fost o încălcare a unei decizii luată de creator *în vederea* primei audiţii, prima versiune neavând niciodată o existenţă reală (în plus, inserturile erau şi foarte numeroase). Socotesc că acum, la centenar, ar fi poate momentul să dezvălui măcar o parte dintre ele cercetării muzicologice. Nu am putut reproduce aici mai mult decât un exemplu. Ele sunt mult mai multe, de diferite grade de interes, oferind o bună prezentare a modului de lucru al compozitorului.

Nici azi nu avem informaţii despre vreo primă audiţie în prezenţa autorului a Sonatei breve pentru Clarinet şi Fagot (Violoncel). Inscripţia amară de pe frontispiciul manuscrisului revăzut în septembrie 1957, indică mai degrabă absenţa unei execuţii publice până la acel moment. Pare deci că prima audiţie (postumă) a lucrării – de o valoare şi originalitate incontestabile – a fost excepţionala înregistrare realizată de Aurelian Octav Popa şi Cătălin Ilea (7.VIII.1976), care există în fonoteca Radio şi pe un CD *Radio–Legende* dedicat Centenarului Silvestri.



Ex. 3 – *Sonata breve* op.13 nr.2 – frontispiciu (nota autorului): „*Sonata breve* –se poate executa în următoarele versiuni: Clarinet şi Fagot sau Clarinet şi Violoncel sau Vioară şi Violoncel sau Violă şi Violoncel sau Pian....sau....deloc!" Manuscris original.

Într-un articol intitulat Constantin Silvestri şi publicat în revista Muzica la începutul anilor '80, Zeno Vancea considera că „*Sonata pentru clarinet şi violoncel* (1938) reprezintă începutul perioadei de creaţie camerală a lui Silvestri cu un caracter prin excelenţă neoclasic, (...) nu numai prin lucrări în formele şi maniera contrapunctică a barocului, ci în sens mai larg, ca o reacţie împotriva expresionismului, urmărind un mod de exprimare mai simplu, mai puţin încărcat de tensiunea emoţională a muzicii post-romantice, perioadă care durează până în 1944, anul compunerii *Cântecelor de pustiu*, deosebite de lucrările anterioare prin fondul lor emoţional de o deosebită expresivitate". Mult înainte de a fi cunoscut acest text, exprimam aceeaşi idee în *Prefaţa* la vol. II al *Pieselor pentru Pian* (1979): „...anii dinainte de 1940, de orientare neoclasică, cu preferinţă pentru genul

https://biblioteca-digitala.ro

cameral; anul 1944, de tensiune expresionistă, reia (poate şi sub impresia războiului) o linie abordată încă în *Suita III* op.6 (1933) – în *Cântecele de pustiu* op. 27 nr. 1 şi *Piesele de Concert* op. 25 (ambele din 1944)".

Sonata breve prezintă o particularitate interesantă: partea a III-a este transcrierea părţii instrumentale (îmbogăţită polifonic) a *Capriciului* op.10 nr.3 pentru orchestră (de coarde) cu voce *ad libitum*, intitulat „*Hai lili*" (v. mai departe).

> Este necesar să atrag atenţia instrumentiştilor suflători asupra destinaţiei primordiale a Sonatei breve – pentru 2 instrumente de suflat – clarinet şi fagot (în original, vocea superioară este scrisă pentru Clarinet în Sib, iar la vocea gravă este folosită pe alocuri şi cheia de tenor). Se pare că acest lucru nu este cunoscut interpreţilor posibili, din cauza editării în versiune şi scriitură pianistică. De aceea, cred că publicarea versiunii originale a acestei deosebit de originale şi reuşite creaţii ar fi necesară pentru execuţia în formaţia de cameră căreia îi e destinată. Nu întâmplător încă 2 lucrări importante pentru suflători (alături de aceasta, *Quartetul* pentru suflători op.13 nr.1 şi nr.3, despre care vom vorbi mai departe) au acelaşi număr de opus, ceea ce ne arată o preocupare remarcabil de intensă şi fructuoasă a compozitorului pentru aceste instrumente, în acei ani.

Mai târziu, în anul 1986, Raymond Carpenter, managerul orchestrei din Bournemouth, scria Dnei Silvestri, (v. Anexa II) anunţând rezultatul cercetării partiturilor maestrului, printre care a găsit o „listă a lucrărilor nepublicate" – poate sursa unor alte surprize dacă am putea-o vedea – şi un număr de manuscrise, unele deja cunoscute (*Liedurile* op.1 sau *Nacht und Träume* op. 2), dar şi două noutăţi importante: o *Sonată pentru flaut şi pian* op. 23 nr. 2 (1942) şi un *Quartet pentru suflători de lemn – Holzbläserquartett* (Fl., Ob., Cl., Fg.) op.13 nr.1, datat VIII-IX.1935 şi executat în primă audiţie la Viena la 27.V.1936 (anexate copiei se aflau şi reproducerile a două recenzii din presa vieneză)[1]. Pe acestea R. Carpenter le-a trimis D-nei Silvestri, subliniind stadiul lor neterminat, mai ales în cazul *Sonatei* pentru flaut. Dna Silvestri mi-a încredinţat fotocopii ale manuscriselor (unde se află oare originalele?), cu împuternicirea (scrisă) de a le

[1] Silvestri propusese lucrarea (încă în 1935) şi lui Filip Lazăr la Paris şi execuţia era aproape decisă, cum rezultă din scrisorile acestuia, ceea ce ne arată interesul deosebit al autorului pentru această lucrare.

https://biblioteca-digitala.ro

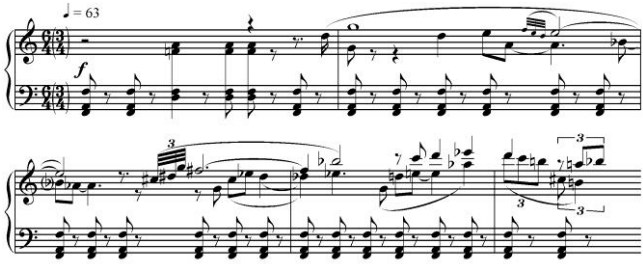
definitiva şi publica. *Sonata de flaut* nu era terminată; lipseau câteva pasaje la pian ca şi toate indicaţiile dinamice şi agogice din partea a III-a. În schimb *Quartetul* – afară de lipsa totală a fracţiilor de măsură (necesare execuţiei în ansamblu) – avea două variante pentru final: în prima versiune autorul tăiase (probabil cu ocazia execuţiei) pasaje întinse, care îi reduceau esenţial proporţiile; drept care a scris *după* prima execuţie în Austria, o nouă variantă, ceea ce naşte o problemă de opţiune, pentru că aceasta nu a fost niciodată executată public în timpul vieţii autorului.

Ambele lucrări mi-au fost transmise pe o cale ocolită în 1988, ultimul aducător fiind fostul meu student, pianistul Sorin Petrescu, care le-a şi prezentat în primă audiţie în acelaşi an (în forma provizorie existentă la acea vreme), împreună cu flautistul Vasile Mihaly şi o formaţie timişoreană, la Studioul Ateneului. Am completat şi finisat imediat ambele lucrări, dar ele au rămas nepublicate până azi din lipsă de finanţare şi interes pentru subiect. Depuse în 1989 pentru publicare la Editura Muzicală, trecute prin falimentul acesteia şi recuperate cu greu, au rămas (inutil) în posesia mea, aşteptând posibilitatea unei publicări, cu atât mai necesară cu cât acopereau un domeniu puţin reprezentat în muzica românească. Abia recent ele au fost preluate de editura MediaMusica a Academiei de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca în vederea publicării imediate, iar *Quartetul* a şi fost executat în cadrul Festivalului *Toamna clujeană 2013. Sonata* de flaut, orchestrată de Sorin Petrescu sub titlul de *Concert pentru flaut şi orchestră*, a fost executată în primă audiţie de Ion Bogdan Ştefănescu cu Orchestra Naţională Radio (1.II.2013). Transcripţia a devansat forma originală, care de abia urmează să fie cunoscută.

Descoperirea de noutăţi nu se opreşte însă aici. Fondul Silvestri de la Muzeul Enescu conţine încă destule opere necunoscute, parte din ele menţionate în decursul timpului de autorii prezentărilor din programe de concerte ale compozitorului dar, în general, considerate cu existenţă îndoielnică, unele poate distruse, cum pare a fi fost cazul *Sonatei* de violoncel distinsă în 1937 cu Premiul I Enescu. Rezultatul cercetării acestora partituri a depăşit aşteptările. Unele lucrări sunt chiar finite şi, poate, executate în deceniile 5-6 ale secolului trecut, în concerte despre care nu avem nici o ştire. Altele, parţial încheiate (eventual cu câte o parte lipsă), par întrutotul executabile în forma existentă.

– *Preludii şi Fugi* op.17. În studiul amintit mai sus, Zeno Vancea menţiona câteva lucrări inedite de C.Silvestri, precum „*Metamorfoze*" op.17 (1938), despre care poseda o pagină autografă,

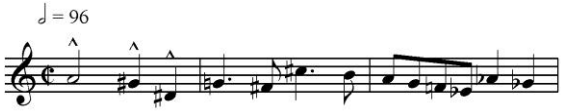
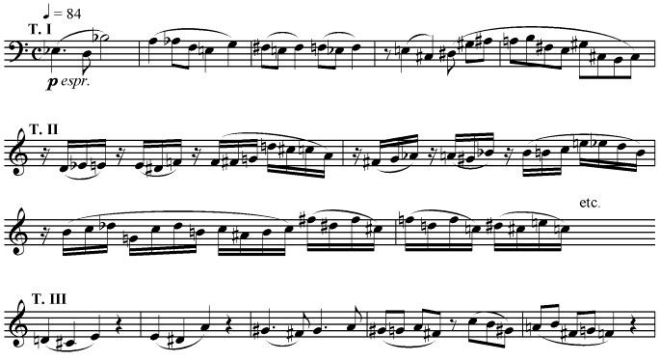
https://biblioteca-digitala.ro

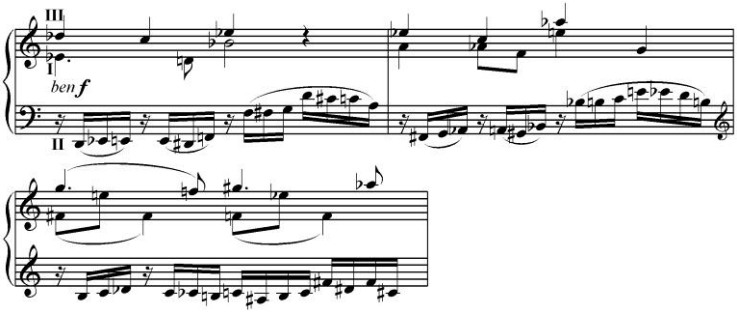
unde Silvestri notase temele unui ciclu de 3 *Preludii şi Fugi* pentru pian op.17 (fără alt titlu) – probabil versiunea iniţială din 1937-38. Dintre acestea, op.17 nr.2, devenită binecunoscuta *Toccata* pentru orchestră – în această versiune pentru pian solo – era precedată de un *Preludiu* (dispărut până acum) diferit de cel din versiunea definitivă pentru orchestră (din 1955):

Ex. 4 – *Preludiu* la *Fuga* (*Toccata*) op.17 nr.2 – prima versiune (Z.Vancea)

Documentul mai conţinea:

1.*Op.17 nr.1* – tema de *Fugă la 4 voci*

2.*Op.17 Nr.3* – cele 3 teme ale unei *Triple Fugi* la 3 voci împreună cu suprapunerea acestora, toate în versiune pianistică.

Acestea erau doar scurte exemple; textele întregi păreau definitiv pierdute. Z.Vancea mi-a permis să le copiez.

Ex. 5 – *Fuga* op. 17 nr 1- tema

Ex. 6 – *Tripla Fugă* op. 17 nr.3 – cele 3 teme (cf. schiţa Z.Vancea)

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 7 – *Tripla Fugă* op.17 nr.3 – suprapunerea celor 3 teme
(cf. schiţa Z.Vancea)

Or, în fondul Silvestri de la Muzeul Enescu există integral prima dintre acestea – *Preludiu şi Fuga op.17 nr.1* – în versiune pentru orchestră de coarde, sub forma unui material complet (în stare perfectă), dar fără partitură. Nu am cunoştinţă dacă ar fi fost cântată vreodată. În schimb despre *Tripla Fugă* nu se mai ştie nimic altceva, decât temele arătate mai sus. Va fi existând undeva întreagă?

Dintre aceste trei lucrări, singura care a avut până acum o existenţă reală este *Toccata* (*Preludiu şi Fuga*) în varianta pentru orchestră mare *op.17***a** *nr. 2.* Ea a fost cântată sub bagheta lui G. Enescu încă în 1945 (nu ştim dacă însoţită sau nu de *Preludiu*), iar apoi – reorchestrată cu adăugiri în 1955 şi precedată de un *Preludiu* nou – ca primă audiţie în forma definitivă, în noiembrie 1956. Celelalte *Fugi* existau numai în acest autograf al lui Zeno Vancea. Dar…

Cu aceasta istoria acestui opus 17 nu se încheie: surprinzător, în Biblioteca muzicală a Filarmonicii din Tg. Mureş am aflat materialul de orchestră complet al unui ***Concert pentru orchestră mare*** *op.17***a** ***nr.1*****,** în 4 părţi: *Introduzione, Preludio, Intermezzo* şi *Fuga* – nu şi partitura generală. Nu am avut posibilitatea să compar *Preludiul*, dar *Fuga* este identică tematic cu cea pentru coarde. Ne aflăm oare în faţa unor alternative încercate pentru a face să fie cântate lucrările sau e vorba de proiecte diferite? Autograful de la Z.Vancea era o versiune pianistică, alături de care avem varianta pentru coarde; acum apare în plus cea (mult extinsă) pentru orchestră – *Fuga* cu aceeaşi temă, a cărei expoziţie începe la Corni, continuă la Violoncele etc. Neexistând o partitură generală e destul de dificil de urmărit traseul tematic, iar descoperirea este prea recentă pentru a putea judeca restul şi a stabili identitatea sau diferenţele variantelor.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea este finită, iar materialul nu e doar complet, ci *pare a fi fost şi executat*, nu se ştie când şi unde, dar semnele de pe ştime sunt indubitabile; poate data şi locul (probabil chiar Tg.Mureş) apar pe partitura pierdută. O reconstituire a partiturii este posibilă şi, după toate aparenţele, ar putea da viaţă unei noi opere de importanţă comparabilă cu bine cunoscuta Toccata[1], Şi atunci o nouă întrebare se justifică : există oare şi op.17**a** nr.3 ?

– *Două Concerte pentru orchestră de coarde op.14 nr.1 şi 2* (1935), prezente în toate enumerările de opere silvestriene dar nevăzute de nimeni, despre care s-a vorbit mult sub denumirea de *Concerte grossi* – există în Muzeul Enescu tot în formă de ştime, complete, curat scrise, şi tot fără partitură. Reconstituirea partiturilor ambelor acestor Concerte – realizată încă în anii '90 de compozitorul Csiki Boldizsar, există în Biblioteca Filarmonicii din Tg.Mureş şi ele au fost executate (prin anii 1993-4) în cadrul Festivalului Silvestri din acest oraş. Nu şi în altă parte a ţării, astfel că evenimentul a rămas necunoscut şi fără urmări. Este vorba despre:

– *Concertul pentru orchestră op.14 nr.1* (1936)[2]. 3 părţi:
I. *Allegro molto* (în unele ştime *Allegro giusto*); II. *Adagio*; III. *Presto*

– *Concertul pentru orchestră op.14 nr.2* (1935)[3], 3 părţi:

I ♪=160 (cu unele măsuri neuzitate, ca 5/16+7/8) – *Andante moderato (malinconico)* ♩=50 – *più mosso* ♩ = 84; II *Intermezzo con moto* ♩.= 92-108 (cu măsuri ca 6/♩. – 5/♩. – 7/♩.); III *Adagio lamentoso* ♩=72; p. a. – 9.II.1942 (numai partea III).

Primă audiţie (numai partea III) – 9.II.1942[4].

– 5 *Capricii pentru orchestră de coarde* (cu *voce ad libitum*) op.10 (1933-1934), *premiul II Enescu* 1934 (p.a. 1936 – numai 3 *Capricii,* dirijor Mihail Jora). Material de orchestră (corect, complet),

[1] Numărul de opus atribuit acestei lucrări pare a clarifica şi anumite ciudăţenii de catalogare a operelor. Varianta pentru pian (schiţă preliminară?) ca şi cea (iniţială?) pentru orchestră de coarde poartă o numerotare normală – op.17 nr. 1...2...3. Litera suplimentară, aparent un teribilism juvenil, pare a se justifica prin indicarea unei versiuni de altă categorie – pentru orchestră mare – op.17a nr 1 şi.2.

[2] cf. J. Gritten -– *A Musician Before His Time*, Constantin Silvestri, Conductor, Composer, Pianist, Warwick editions, 1998, p. 243

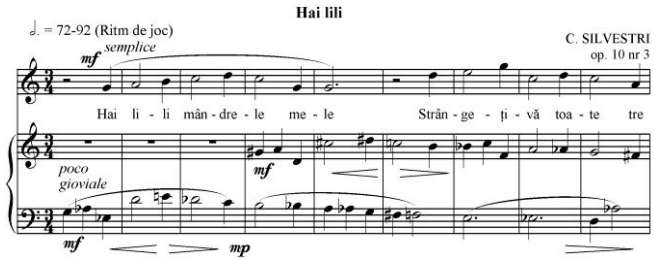
[3] *ibidem*, p. 244

[4] cf. E.Pricope, *op.cit.*, pag.89

https://biblioteca-digitala.ro

– Muzeul Enescu, fără partea vocală şi fără partitură. Partitura – Biblioteca Filarmonicii din Tg.Mureş). Piesele nu au indicaţii de mişcare/caracter, ci doar metronomice:

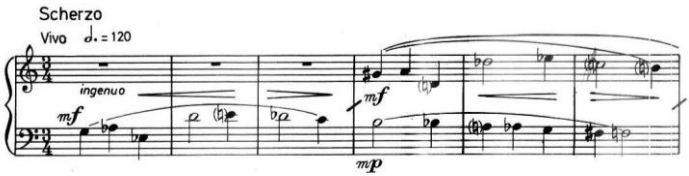
I ♪=144; II ♩=63; III 𝅗𝅥.=72-92; IV ♩=46-56; V ♩=168.

Dar vocea „*ad libitum*”? În articolul citat, Z. Vancea menţiona existenţa unei versiuni pentru voce şi pian a *Capriciului* op.10 nr.3, cu titlul „*Hai lili*” – după melodia 44 din culegerea lui Béla Bartók – *Cântece poporale din Bihor* (1913), pe care maestrul mi-a arătat-o în original (voce şi pian) şi am copiat-o în întregime (mă tem că a rămas *singurul exemplar* existent astăzi).

Hai lili
𝅗𝅥. = 72-92 (Ritm de joc)
C. SILVESTRI
op. 10 nr 3
mf semplice
Hai li - li mân - dre - le me - le Strân - ge - ți - vă toa - te tre
poco giovioale
mf
mf
mp

Ex. 8 – Capriciu op. 10 nr. 3 „*Hai lili*”. Textul integral al cântecului:
„Hai lili mândrele mele/ Strângeţi-vă toate trele/
Şi-mi ţineţi o leturghie/ Doar oi scăpa de robie/
Că robia’n ce-am picatŭ/ N’am nădejde de scăpatŭ”

Procedeu componistic de suprapunere stilistică: vocea respectă strict cântecul popular autentic notat de B. Bartók, în timp ce acompaniamentul îmbracă în totalitate stilul personal al lui Silvestri. Partea instrumentală a *Capriciului* fiind scrisă original pe 2 voci, aşezarea părţii vocale în partitură nu e dificilă. E posibil ca acea „voce *ad libitum*” enunţată în titlu să existe doar în acest cântec.

Am arătat că partea instrumentală va constitui singură mai târziu (1938)– îmbogăţită polifonic şi redusă la 2 instrumente de suflat – mişcarea a III-a *Scherzo* din *Sonata breve.*

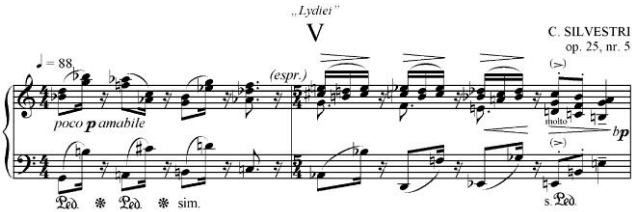


Ex. 9 – *Sonata breve* op. 13 nr. 2 p. III Scherzo

https://biblioteca-digitala.ro

– *5 Cântece pe teme bihorene* (fără număr de opus) pentru voce şi pian[1], înrudite cu *Capriciile*, continuă procedeul descris mai sus. Deasupra unui acompaniament non-folkloric, cromatic, specific lui C. Silvestri, vocea este fidelă textului popular original din culegerea lui B. Bartók – *Cântece poporale din Bihor* –cu numerele din culegere (numai primele 4 piese sunt datate): I (66) – 8.VI.1933, II (195) – 5.I.1940, III (279) – 5.I.1940, IV (299) – 8.I.1940, V (242) – f.d.

– Cele 3 *Piese de concert* pentru pian op. 25 poartă ca subtitlu cifra romană **I**, care trimite către o continuare – inexistentă până acum. Există totuşi încă o piesă – *op. 25 nr. 5,* „*Lydiei*", datată 28.IV.1944 (creată deci simultan cu primele trei) şi tipărită (!) în ediţie proprie („Imprimeria muzicală") în 1945 (întreaga ediţie se află la Muzeul Enescu). O lucrare concisă (2 pagini), întrucâtva în descendenţa lui Max Reger ca limbaj şi structuri – ce pare să ateste existenţa celei de a II-a serii (presupuse) de 3 piese, în care ar ocupa locul simetric celei cu acelaşi titlu din primul ciclu. La Muzeul Enescu există şi o pagină de *Erata* la un op.25 nr.7 (!), piesă despre care nu ştim nimic mai mult.



Ex. 10 – Piesa de Concert op. 25 nr.5

Cele prezentate până aici sunt creaţii integral finite, necesitând doar reconstrucţia partiturii generale (unde e cazul), operaţie nu foarte dificilă, dat fiind numărul în majoritate restrâns de voci. Mai există câteva lucrări cu părţi întregi finite (dar nu toate). Deşi incomplete, sunt totuşi întrutotul executabile în forma existentă:

– *Quartet pentru Vioară, Oboi, Clarinet şi Violoncel* op.20, nedatat[2] (pe unele pagini apare op.21, probabil o intenţie mai veche), ştime clar scrise, fără partitură. Părţile I–II sunt complete; partea III-a (grafic înşelătoare, nefiind intitulată ca atare) este completă ca note, dar cu indicaţii de dinamică şi articulaţie numai pe prima pagină a fiecărei ştime. Un început de parte a IV-a apare doar la Vioară şi Violoncel (*Introducere* 34 măsuri + Allegro incomplet). Părţile I-III se pot executa, după completarea indicaţiilor lipsă.

[1] Manuscris transmis de prof. Lavinia Coman.
[2] cf. e. Pricope – 1938

https://biblioteca-digitala.ro

Este semnificativă preocuparea constantă pentru formaţii de suflători, singuri sau în combinaţii cu alte instrumente.

– *Triptic* pentru orchestră, suită de balet (menţionată de mai multe surse)[1] datată 1936. Din acesta există numai prima parte – *Naştere*a (care ne duce cu gândul la Crăciun). Partitură completă (fără ştime) şi destul de amplă (25 pagini), ce poate fi executată. Celelalte părţi lipsesc.

– Un titlu despre care s-a vorbit mult în cele mai diferite asocieri generatoare de confuzii există într-adevăr, dar cu alt conţinut proiectat şiîntr-o formă inutilizabilă. Acesta este „*Metamorfoze*" op.18 pentru orchestră mare (1937), în 4 părţi: *Sinfonia* (*Ouverture*) – 11 min.; *Sarabanda* (*Adagio*) – 13 min.; *Intermezzo* (*Scherzo-Trio* cu caracter de *Gigue*) – 9 min.; final *Passacaglia* – 13 min.. Toate detaliile de mai sus sunt înscrise pe pagina de titlu. În realitate mapa nu conţine decât *Passacaglia*, cu cca. 600 măsuri finisate în partitură (104 pagini în cerneală, aparent finite), neîncheiată. În josul partiturii apare şi o versiune la 2 piane, care continuă în cerneală până la pag.113 (cca. 70 măsuri), apoi creion (până la pag.119) şi schiţe coerente, încheiată aparent, dar nefinisată (poate că aceasta ar putea fi terminată, dar numai cu o intervenţie substanţială). Celelalte părţi nu există notate[2].

– În sfârşit, la Muzeul Enescu există o ştimă de Clarinet – *op.13 nr.3* (fără alt titlu) – două părţi scrise cu cerneală, 15 pagini (iniţial 641 măs. din care 176 măs. tăiate la o revizie) text clar, revizuit, aparent finit, dar fără indicaţii de *tempo*, dinamică sau articulaţie, nedatat. Probabil parte a unui *Trio pentru suflători* (1938)[3] (în pauze e notat şi un oboi), prin care op. 13 se întregeşte ca proiect de lucrări de cameră pentru suflători: nr.1 – *Quartet*, nr.2 – *Duo*, nr.3 – *Trio.* Partitura şi celelalte ştime lipsesc.

---

[1] E. Pricope, *op.cit*. p, 269, nu avea certitudinea existenţei.

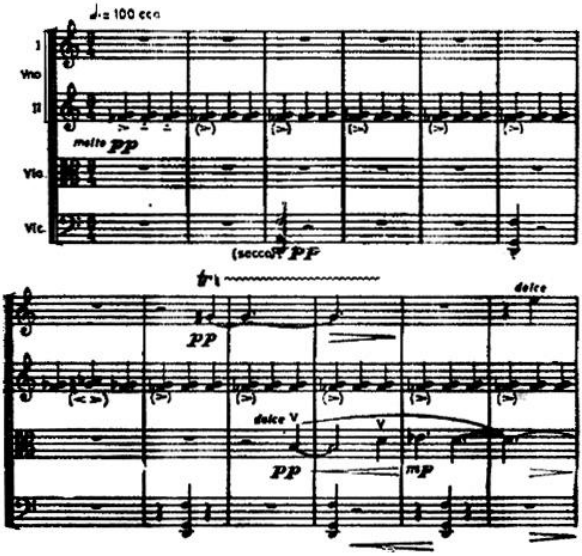
[2] Th. Bălan (în *Prefaţa* la *Toccata* op.17a nr.2, Ed. Muzicală 1958) menţiona existenţa unei *Passacaglia* pentru orchestră op.16 (?) din 1938 şi a unei lucrări scenice – *Metamorfoze* op.18 (1937), pentru un balet pe un libret de Ion Marin Sadoveanu, ce ar fi cuprins o *Introducere*, 4 *Preludii şi Fugi* cu 3 *Intermezzi* pentru *piano solo* (aparent pierdute) – despre care nu ştim dacă a existat vreodată în această formă. Pare o eroare. Titlul apare însă şi la Z. Vancea, care îl atribuia (sub numărul corect de op.17) celor „*4 preludii şi fugi cu 3 Intemezzi*" pentru pian aparent pierdute. Planul lucrării reale, cu proporţii prevăzute amănunţit, pare a confirma ipoteza expusă mai înainte, referitor la anticiparea unor creaţii

[3] cf. Th. Bălan – *ibidem.* V. şi J. Gritten – *op.cit.*, p.80 şi E. Pricope – *op. cit.* p. 272

https://biblioteca-digitala.ro

Ce s-a întâmplat cu alte lucrări, despre care s-a vorbit şi ar trebui să existe undeva? Unde pot fi partiturile generale ale lucrărilor semnalate aici şi ale căror ştime există în stare impecabilă? Ele nu au fost în posesia compozitorului în exil. Dar a cui?

Într-o lungă scrisoare către George Enescu, C.Silvestri spune că „atunci nu m-am sfiit în dezorientarea mea şi, după luni de neurastenie, să fac un autodafé din lucrările ce le aveam la îndemână – şi multe au rămas de atunci pierdute pentru totdeauna"[1]. Câte? Care? Se pare că aceasta a fost soarta *Quartetului I* distins cu *premiul II Enesc*u în 1936 şi a *Sonatei pentru violoncel – Premiul I Enescu* în 1937.

În acelaşi articol mult citat, Zeno Vancea vorbeşte şi despre un *al III-lea Quartet op.27 nr.3* – o comandă a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor din 1952[2] – din care citează un fragment pentru a demonstra o apropiere de stilul lui B. Bartók. Quartetul ar trebui să existe în mod indiscutabil, deşi nimeni altcineva nu l-a văzut. Unde poate fi ? În vreo arhivă a Fondului Muzical ?

Ex.12 – Quartet III op. 27 nr. 3 (cf. Z. Vancea)

[1] Să fie aceasta acţiunea relatată de E. Pricope, *op. cit*., pag 269-270 ?
[2] cf. Zeno Vancea , art. cit. J. Gritten – *op. cit*., p. 244. îl situează însă în 1948

https://biblioteca-digitala.ro

Existenţa acestei serii de lucrări inedite (chiar şi parţial păstrate) conturează o imagine mult mai cuprinzătoare a creatorului Silvestri şi ne face să privim înapoi cu alţi ochi către *Prefaţa* lui Theodor Bălan la partitura *Toccatei* pentru orchestră. Numeroasele titluri total necunoscute pe care le menţiona păreau pe atunci o ficţiune, ridicând acele semne de întrebare asupra operei lui C.Silvestri pe care le evocam la începutul acestui studiu. Iată că acum aproape *toate* titlurile capătă conţinut, constituind un catalog mult mai consistent al unei opere deosebit de originale care nu şi-a găsit încă locul real în galeria marilor noştri predecesori, aşteptând să fie executată pentru a putea fi apreciată la adevărata ei valoare.

*

După această largă incursiune în lista operelor, cu avatarurile descoperirii lor, vreau să atrag foarte scurt atenţia asupra unor aspecte generale ale creaţiei silvestriene care îmi par inovatoare pentru acea vreme şi demne de interes.

1. Reluarea unor elemente tematice sau chiar a unor fragmente întregi în lucrări diferite. Precum *Capriciul 3* a fost reluat identic după câţiva (4-5) ani în *Sonata breve* ca *Scherzo*, la fel revine compozitorul – într-o formă mult mai elaborată – după mulţi ani, la *Jocul din drâmboaie* din finalul *Jocurilor poporale din Transilvania* pentru pian la 4 mâini (1930), pe care îl reia în Finalul *Rapsodiei* din 1953 (1957).

2. O idee nouă pentru timpul său, prezentă încă din lucrările anului 1931, urmărită tot mai clar pe măsura trecerii timpului şi culminând în *Piesele de Concert* şi mai ales în *Cântecele de pustiu* – mult exploatată şi dezvoltată mai târziu de curentul serialismului integral, este cea a paralelismului dinamică-agogică. Aceasta este aplicată de Silvestri mai mult virtual decât real, mai mult în concepţia de sistematizare decât în realizarea sonoră, unde instinctul muzical primează. Dar nu poate să nu atragă atenţia similitudinea celor două scări, care presupun paralelisme între:

a) palierele dinamice (nuanţe) şi *tempi*-metronomici, schimbate des dar foarte precis, corespunzător formulelor muzicale;

b) tranziţii/variaţii dinamice extinse – *cresc/decresc* – cărora le corespund variaţii agogice – *accel/rit* – conducând la noi paliere;

c) fluctuaţii momentane – mici inflexiuni care nu modifică esenţial palierul – exprimate prin semnele convenţionale: < > – în dinamică, iar pentru agogică prin semnele personale specifice notaţiei sale personalizate: → ←I. De aici şi necesitatea de a explica scara de

https://biblioteca-digitala.ro

intensităţi şi semne agogice printr-un tabel amănunţit, care apare în partitura *Cântecelor de pustiu* (v. Anexa III)[1].

3. Utilizarea destul de frecventă mai ales în opera târzie:

A. a unor moduri speciale, precum cel format din 3 semi-tonuri urmate de 3 tonuri întregi +1 semi-ton şi o 3-ţă mică (de ex. *Mib-mi becar-fa-sol-la-si-do-mib*), ceea ce deschide un teren de cercetare încă nedefrişat.

B. a unor forme de *clustere* – introduse recent la vremea aceea de compozitori americani, ca Charles Ives sau Henry Cowell şi de care, cel mai probabil, a putut lua cunoştinţă prin opera lui Béla Bartók, unul din primii muzicieni europeni care le-au încercat[2]. Exemple apar deja în aglomerarea de disonanţe non-funcţionale în *Baccanale* şi în *Danze Sacre* din *Suita III*-a (1933), dar mai cu seamă în *Cântecele de pustiu* din 1944.

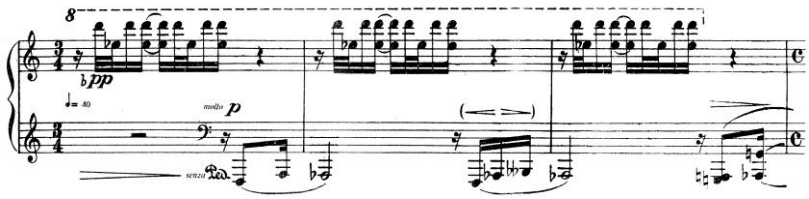
4. Pe de altă parte, scriitura foarte încărcată, intens cromatică până la suspendarea oricărei relaţii previzibile (în afara unor motive melodice extrem de limitate intervalic), cu indicaţii excesive în precizarea intenţiilor expresive de ordin dinamic-agogic, de pedalizare etc. – pare adesea neglijentă în notarea înălţimilor, folosind cu indiferenţă (sau cu intenţie?), în acest context quasi-atonal, variantele enarmonice ale aceluiaşi sunet (mă refer mai ales la piesele pentru pian). Aceasta creează uneori dificultăţi suplimentare, inutile, de citire (şi intonaţie la alte instrumente), obturând simultaneităţi sau succesiuni sonor încadrabile într-o logică tonală, ce devin – datorită grafiei absconse – de un cromatism dus uneori până la incongruenţă. Poate că transcrierea enarmonică a unor note – într-o selecţie restrânsă, fără a modifica nici un sunet real (în lucrări pentru pian, repet) – ar fi putut clarifica unele relaţii. De ex., în primul din *Cântecele de pustiu*, în măsura 16, în bas, apare un interval melodic de 3-ţă mare urmat de un semiton coborâtor la 3-ţa mică, de fapt o 4-tă micşorată rezolvată coborâtor (cum apare chiar în măsura următoare), ceea ce ar putea sugera interpretării o expresie melodică

---

[1] O idee similară aflăm la Valentina Sandu-Dediu – „*Cântece de pustiu*" *de Constantin Silvestri,. Repere analitice privind semantica interpretării pianistice,* în *Studii şi cercetări de istoria artei*, 1994. Dar situarea istorică a ideii nu justifică înscrierea ei în linia ce a culminat cu serializarea integrală din *Mode de valeurs et d'intensités* de O.Messsiaen, aşa cum apare în acest studiu, ştiută fiind rezerva lui Silvestri faţă de orice teoretizare excesiv de riguroasă (şi în mod specific pentru serialism), ce i-ar fi contrazis structura intuitivă.

[2] E vorba de alăturări de mică extensie, cu eventuale discontinuităţi.

https://biblioteca-digitala.ro

infinit mai intensă. Încă o măsură mai departe ambiguitatea se repetă. În această privinţă, însă, pe când editam aceste piese, toţi colegii mei compozitori au avut la unison o poziţie fermă: *„Nu te atinge! Nu se ştie niciodată ce intenţie se ascunde...*" Şi totuşi, examinarea variantelor enarmonice ale unor formule melodice sau armonice poate deschide adeseori calea unor valoroase sugestii de expresie.

Ex.13. *Cântece de pustiu* op. 27 nr.1, p. I măs.16-18

Interpretul

Câteva cuvinte despre moştenirea de *interpret* a lui Constantin Silvestri, ca dirijor şi pianist, rămasă în numeroase înregistrări pe bandă şi disc – un tezaur sonor, tot atât de departe de a fi cunoscut în întregime ca şi cel compoziţional şi care nu a constituit până acum un subiect de cercetare aprofundată. Acestea nu sunt numai comori artistice, ci ar putea deveni repere pentru pătrunderea tainelor unui stil absolut personal, creator şi sugestiv, fecund pentru dezvoltarea unei şcoli interpretative de înaltă originalitate.

Dar Radiodifuziunea a distrus, după plecarea sa din ţară, un mare număr de înregistrări ale interpretărilor sale din anii '50. Astăzi Fondul Silvestri de la Radio conţine un număr de cca. 90 discuri şi benzi de magnetofon, mai puţin de jumătate înregistrate în ţară, restul peste hotare, cu orchestre dintre cele mai vestite. Ceea ce este încă departe de cifra totală reală, de varietatea titlurilor existente (o simplă cercetare pe internet este edificatoare în această privinţă). Mai ales lipsesc înregistrările unui întreg deceniu (anii '50). Unde se poate afla, de pildă, Simfonia Clasică de Prokofiev, apreciată superlativ de muzicienii moscoviţi şi, mai ales, înregistrarea-unicat de la Budapesta? Acestea şi multe altele ar trebui să fie printre cele din colecţia de benzi de magnetofon aparţinând personal lui C. Silvestri şi confiscate după plecarea lui din ţară, ce sunt acum în posesia

https://biblioteca-digitala.ro

Muzeului Enescu. Colecţia pare destul de bogată cantitativ şi ar putea să conţină multe din interpretările sale din ţară precum şi unele din străinătate din acea perioadă, dar nu ştim ce cuprinde cu adevărat, nefiind suficient de amănunţit catalogată. În benzile existente, câtă vreme nu sunt cercetate în detaliu, putem bănui că se ascund titluri sau versiuni (necunoscute sau pierdute) de mare valoare – nu doar istorică – a unor interpretări silvestriene din acea epocă, făcute în ţară sau peste hotare[1]. Iar banda de magnetofon are o rezistenţă fizică limitată în timp. Cum vechimea acestora depăşeşte o jumătate de secol, cercetarea în vederea aflării unor lucrări sau versiuni noi şi copierea celor încă valabile pe suporturi mai rezistente reprezintă o urgenţă pentru istoria interpretării muzicale în România. Simpla păstrare, oricât de pioasă, a acestor materiale devine, în acest moment, destructivă. Desigur, acţiunea e delicată şi necesită condiţii tehnice şi competenţe speciale, care să evite pierderea unor documente de neînlocuit. Cine poate face acest lucru? Specialişti există, numai să fie solicitaţi şi implicaţi.

Nu este cunoscut nici-un document sonor cu *pianistul* Silvestri, dar la Muzeul Enescu există 2 înregistrări (dintre care una pare a fi din concert la Budapesta) cu *Cântecele de Pustiu* – care au toate şansele să fie în execuţia lui C. Silvestri însuşi. În catalogul existent nu apare numele interpretului, dar nimeni altcineva nu cânta piesa în acea vreme. Interpretarea lui Silvestri a acestei lucrări excepţionale, într-un concert intitulat „Compozitorii îşi cântă operele" (în sala Dalles, 21 Oct. 1955 – mi-a rămas în memorie, o revelaţie de care timpul nu m-a putut depărta. Deşi cunoşteam piesele, abia el mi-a deschis prin plasticitatea imaginilor sonore pe care le crea, calea către înţelegerea miezului lor expresiv, pe care m-am străduit apoi să-l redau aşa cum nu l-am mai regăsit la nimeni. Nu am putut însă asculta acum aceste înregistrări, în lipsa condiţiilor tehnice adecvate. Ele, ca şi *Cadenţele* improvizate în aceeaşi vreme la *Concerte Grossi* de Haendel (dacă mai există) ar putea să reprezinte documente unice de istorie a muzicii şi interpretării (pianistice) româneşti – singurele rămase de la C.Silvestri.

Din cauza lipsei documentelor, ştim prea puţin despre *Silvestri-pianistul,* căci amintirile se şterg şi pier. Scria Cella

[1] Lista iniţială a înregistrărilor confiscate de Securitate pe care am primit-o de la Dna Silvestri, aşa imprecisă cum era, cuprindea un număr mult mai mare de piese (250 benzi!) decât am găsit înregistrate la Muzeul Enescu. Unde pot fi acestea?

https://biblioteca-digitala.ro

Delavrancea, după un recital Silvestri cu opere proprii (7.XII.1946)[1]: „Păstrez în amintire senzaţia cenuşii din fundul unei vetre unde luceşte pe ici, pe colo, jarul care se stinge ca o viaţă de om". Şi mai departe: „Silvestri este un paradox. Cu o cerebralitate înfloritoare, este covârşitor de sentimental. Lupta între aceste două elemente grăieşte în inspiraţia d-sale. Este însă atât de personal, a inventat un vocabular aşa de original, încât e greu să-l urmăreşti, şi dibuieşti fermecat, adormit de straniile intervale sonore şi de neaşteptatele tăceri...este, evident, plastic. În *Sonata quasi una fantasia*, scrisă în 1940 (...) ai senzaţia unei nopţi cu întunecimi sufleteşti în trioletele neliniştite sprijinite de basuri grave (...) Partea a doua mi s-a părut o nouă expresie a tristeţii lui Tristan (...) Furtuna se întinde pe tot pianul acperindu-l cu spume sonore, iar Silvestri salută serios şi candid, nedându-şi seama că a fost un „iluzionist" şi că am vrea să-i ghicim secretul vrajei".Sau: „Bate la sfârşit mâna morţii la fereastră sau un clopot de jale? (...) aspirăm la un acord perfect ca la un izvor în deşert. E drept că a fost vorba de *Cântece de pustiu*...".

Muzica lui C. Silvestri nu e facilă de ascultat. Pentru epoca în care a fost creată era foarte nouă, în unele privinţe chiar devansând unele idei ale avangardei europene a timpului. Azi, desigur, unii o consideră, poate, depăşită de evoluţia stilistică. Dar de la ce tradiţie porneşte aceasta ?

Este cert că marea calitate a acestei muzici este un grad de sugestivitate rar întâlnit. Ea provoacă adesea asocieri vizuale sau poetice care nu pot lăsa indiferent atât pe interpret cât şi pe auditorul atent. În *Cântecele de pustiu*, din perioada expresionistă, extrem de tensionată a creatorului, întâlnim sonorităţi care pot sugera sunetele naturii, zgomotele înserării, clopote de biserici, melopei mai mult sau mai puţin triste, dar şi atmosfera grea a războiului (căci piesele sunt scrise în anul tragic 1944), cu grija, golul şi teama ce veneau implacabil peste noi, ilustrând parcă – onomatopeic – vuietul avioanelor ce ne bombardau şi pustiul care urma. Mie, *Cântecele de pustiu* îmi duc gândul şi spre Tudor Arghezi[2]: „A bătut în fundul lumii cineva./ E cineva sau, poate, mi se pare./ Cine umblă fără lumină,/ Fără lună, fără lumânare(...)/ Cine calcă fără zgomot, fără pas,/ Ca un suflet de pripas? / Toţi nu mai sunt./ Toţi au murit de tot...."

Mai spunea Cella Delavrancea, cu dreptate, despre pianistica silvestriană: „Talentul lui Silvestri se afirmă şi în virtuozitatea pianistică. Are graţie de felin în felul de a ataca notele, o ştiinţă

[1] Cella Delavrancea – *Scrieri*, Ed. Eminescu 1982, pp.579-580
[2] Tudor Arghezi - *Duhovnicească*

https://biblioteca-digitala.ro

surprinzătoare a pedalei, inteligenţă şi expresie. Nimeni nu-i poate cânta ca dânsul bizarele compoziţii".

*

Cum se vede, mai sunt încă destule întrebări fără răspuns în preluarea creaţiei componistice ca şi a celei interpretative a lui Constantin Silvestri. Dar, cum scria R. Carpenter în documentul citat – „*...all is not lost. I do feel though that there must be more manuscripts around somewhere and I will keep looking...*" (v. Anexa II). Descoperirea altor surse – manuscrise, partituri sau înregistrări – încă mai poate constitui un subiect vast de investigare muzicologică, de o necesitate deplin justificată prin valoarea muzicală pe care ar putea-o dezvălui.

Dar nu numai atât. După descoperirea textelor, acestea trebuie să fie executate. Numai cântate, auzite, putem să ne dăm seama cu adevărat de valoarea lor, de frumuseţea pe care o ascund (sau nu). Numai că, în starea în care se află, lucrările au nevoie de ajutor. Materialele de orchestră trebuie şi pot fi reasamblate în partituri, lipsa unor indicaţii trebuie şi poate fi acoperită. Apoi cineva trebuie să le pună în sunete pentru publicul căruia îi sunt destinate.

Cât priveşte înregistrările pe bandă de magnetofon, mai ales cele din fondul existent la Muzeul Enescu, ele sunt, poate, cele mai în pericol. Provenind din fondul personal al maestrului, păstrate în condiţii mai mult decât dubioase timp de o jumătate de secol, nu ştim cât se mai poate recupera şi nici măcar conţinutul lor. Aici şi zilele contează, timpul presează nemilos. Salvarea a ceea ce a rămas a devenit o urgenţă, nu mai e loc pentru amânări.

Centenarul a fost un bun prilej pentru această etapă de cercetare a unei moşteniri atât de valoroase. Însă pentru cunoaşterea ei, pentru memoria lui Constantin Silvestri, rămâne încă destul de făcut.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXA I

Catalogul operelor lui Constantin Silvestri

Acesta este stadiul cunoaşterii în acest moment. Opus-urile subliniate sunt descoperite sau aduse în atenţie de mine – publicate sau manuscrise cert existente. Semnele de întrebare arată o existenţă incertă.

Op. 1 – *10 lieduri* pe versuri de H.Heine (1928, rev. 1934).

Op. 2 – *Nacht und Träume* versuri de M. von Collins (1929)

Op. 3 nr. 1 – *Suita I pentru pian „Copii la joacă”* (1931)
Dedicaţie: „Lucrare compusă şi dedicată cu profund respect Măriei Sale Mihai Mare Voievod de Alba Iulia”

Op. 3 nr. 2 – S*uita II pentru pian „Copii la joacă”* (1931-33) Aceeaşi dedicaţie: „Lucrare compusă şi dedicată cu profund respect Măriei Sale Mihai Mare Voievod de Alba Iulia”

Op. 3 nr. 3 – *Sonatina* pentru piano solo (1931) – „Lucrare compusă şi dedicată cu profund respect M.S. Regelui Mihai I Regele României”. Cele 3 lucrări op.3 – Editura Societăţii Compozitorilor Români (revăzută de autor – 1944). Ediţie critică C.I.V. – Ed. Muzicală (1973) şi Salabert (1983)

Op. 4 nr. 1 – *Jocuri Populare din Transilvania* în două versiuni: pentru orchestră (1929, p.a. 10.III.1933) şi pentru pian la 4 mâini (1930) (iniţial, op. 5). Ediţie critică C.I.V. – Ed.Muzicală (1973).

Op. 4 nr. 2 – *Trei piese* pentru orchestră de coarde – pe teme bihorene – (1931, rev.1950) p.a. 1951. Ed. E.S.P.L.A

Op. 5 – necunoscut (iniţial Suita de *Jocuri populare* pt. 4 mâini)

Op. 6 nr. 1 - *Suita III* pentru pian (1933), ed. proprie (f.a.), ediţie critică C.I.V. – Ed. Muzicală (1979) şi Ed.Salabert .

Op. 7–9 – necunoscute.

Op. 10 – *5 Capricii* pentru orchestră (cu voce *ad libitum*) „dedicate Domnului Jora”[1] (1932-33) *Premiul II Enescu* 1934. Material de orchestră complet, scris clar. Fără voce şi partitură – Mss.Muzeul Enescu. Partitura – Mss. la Biblioteca Filarmonicii Tg. Mureş. Voce la C.I.V.

Fără opus – *Cinci cîntece pe teme bihorene* (1933-1940), voce şi pian. Mss. Muzeul Enescu

Op. 11–12 necunoscute. În 1936 Silvestri obţine *Premiul II Enescu* pentru un *Quartet* de coarde (op.11 ?), iar în 1937 *Premiul I* pentru *Sonata I pentru pian şi violoncel* (op.12 ?) pe care ulterior ar fi distrus-o. Poate acestea? [2].

Fără opus – *Triptic* – suită de balet (1936). Numai partea I „*Naşterea*” există – partitură pentru orchestră mare. Mss. Muzeul Enescu

---

[1] cf. E. Pricope, *op.cit.,* pag. 269.

[2] E. Pricope, *op. cit*. pag.270, îşi pune aceeaşi întrebare. Cf. John Gritten Sonata pentru Violoncel (Premiul I Enescu 1937) ar fi fost op. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

Op. 13 nr. 1 – *Quartet* pentru instrumente de suflat din lemn, (22.VI–5.IX 1935), p.a. 1936 – Viena; p.a. Bucureşti 7 nov.1988 3 părţi: I – *Agitato*, II – *Adagio lamentoso e con gran effetto*, III – *Pesante*. Dedicaţie: „*Herrn Mihail Jora zugeeignet*". **Mss. C.I.V.** Tipar în curs ed. MediaMusica – Academia de Muzică Gh. Dima Cluj-Napoca.

Op. 13 nr. 2 – *Sonata breve* a 2 voci: Cl. e Fagotto (o Vlc.), o Viola e Vc., o Violino e Vlc, o Pianoforte, în 4 părţi (3-12.IV.1938, rev. IX.1957)[1]. Primă audiţie – 1976 (Aurelian Octav Popa/Cătălin Ilea) – înregistrare fonoteca Radio. Ediţie critică C.I.V. – Ed. Muzicală (1979) şi Ed. Salabert Mss. Biblioteca U.C.

Op. 13 nr. 3 – *Trio pentru suflători* (1938)[2] Numai ştimă de Clarinet (mss). Muzeul Enescu

Op. 14 nr. 1 – *Concert pentru orchestră* (de coarde) 1936.

Op. 14 nr. 2 – *Concert pentru orchestră* (de coarde) 1935, p.a. 9.II.1942 (partea III *Adagio lamentoso*). Ambele concerte – partituri reconstituite (Csiki Boldizsar) – Biblioteca Filarmonicii Tg. Mureş. Ştime – Muzeul Enescu

Op. 15–16 necunoscute. Variante neconfirmate: *Quartet* nr.1 (?) (1936) *Premiul II Enescu* [3] sau *Passacaglia* pentru pian (1937)[4] (?)

Op. 17 nr. 1 – *Preludiu şi Fuga* (4 voci) pentru orchestră de coarde. Mss. Muzeul Enescu

Op. 17a nr. 1 – *Concert pentru orchestră* mare – 4 părţi: *Introduzione* – *Praeludio* – Intermezzo – *Fuga*. Material complet. Fără partitură. Mss. Biblioteca Filarmonicii Tg. Mureş

Op. 17**a** nr. 2 – *Preludiu şi Fuga* (*Toccata*) pentru orchestră mare (1940; p.a. 23.IV.1945; rev. 1956). Ed. Muzicală 1958.

Op. 17 nr. 3 - *Tripla fugă* – schiţă

Op. 18 – „*Metamorfoze*" pt. orch. în 4 părţi – Sinfonia (*Ouverture*) – 11'; Sarabanda – 13'; *Intermezzo* (*Scherzo-Trio* cu caracter de *Gigue*) – 9'; final *Passacaglia* – 13'. Numai *Passacaglia* există, incompletă (orchestră + versiune 2 piane). Mss. Muzeul Enescu

Op.19 nr.1 – *Sonata I* pentru vioară şi pian (ad lib.fl., ob., cl..fg.) – 1939. Ed. Bienale di Venezia VII. Festival Internazionale di Musica Contemporanea şi Ed. Muzicală.

Op. 19 nr. 2 – *Sonata* pentru pian (în 2 părţi) – 1940, p.a. 12.V.1941 Ateneul Român (revizuită VIII.1957). Ediţie critică C.I.V – Ed. Muzicală (1979) şi Salabert. Mss. Uniunea Compozitorilor.

Op.19 nr. 3 – Sonata II pentru violină şi pian (1940), p.a. 12.V.1941, Ateneul român, G. Enescu/ C. Silvestri, Ed. Muzicală.

---

[1] cf. E. Pricope *op.cit* p. 287 – „Dedicată lui Zeno Vancea" (?) – nu apare în mss. (posibilă dedicaţie de exemplar).
[2] cf. Theodor Bălan - *op.cit*.
[3] cf. J. Gritten,*op.cit.,* pag. 243-44.
[4] cf. Theodor Bălan – *op.cit*.

https://biblioteca-digitala.ro

Op. 20 – *Quartet pt. Vioară, Oboi, Clarinet, Violoncel,* (3 părţi finite din 4). (1940?). Fără partitură. Mss.Muzeul Enescu.

Op. 21 nr. 1 – Sonata pentru harpă (VII.1940) 3 părţi. p.a. Rozalia Bulacu-Savin (1955)[1], Înregistrare – fonoteca Radio şi CD Radio-Legende. Ed. Schott, Mainz.

Op. 22 nr. 1 şi 2 – necunoscute. Presupuneri: Nr. 1 – *Sonata* II pt. Violoncel şi Pian, p. a. 27.II.1942 – I. Fotino (?). Nr.2 – *Sonata* pt. Clarinet şi Pian, p. a. 27.II.1942 – C. Metani (?) probabil versiunea pentru Clarinet a *Sonatei* op.19 nr.1[2] . cf. J.Gritten[3]– numai *Sonata Fagot* şi pian (v. şi nota 3 subsol)

Op. 23 nr.1 – necunoscut*. Sonata* (nr. 2) pentru Clarinet şi Pian (1941) (?)

Op. 23 nr. 2 – *Sonata* pentru flaut şi pian (20.VII.1942). p.a Bucureşti 7 nov.1988. Mss. C.I.V. Tipar în curs Ed. MediaMusica – Academia de Muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca (dar op.23 nr.1 ?)

Op. 24 – necunoscut.

Op. 25 I – *Trei Piese de Concert* pentru pian (1944),dedicate Clasei prof. Constanţa. Erbiceanu: nr. 1 – Magdei (Nicolau) (27.IV), nr. 2 – Lydiei (Cristian) (1.VIII), nr. 3 – Irinei (Lăzărescu) (30.VI) publicate 1945 (f.ed.), ediţie critică C.I.V – ed. Muzicală (1979) şi ed. Salabert

Op. 25 nr. 5 – Piesă de Concert „Lydiei"(din seria II 28.IV.1944), Tipar 1945. Muzeul Enescu.

Op. 26 – necunoscut. Prezumat: *Sonata III* pt. pian (?)[4]

Op. 27 nr. 1 – *Cântece de Pustiu – Studii de nuanţe* (1944) Ed. proprie 1945, ediţie critică C.I.V. – Ed. Muzicală (1979) şi Ed. Salabert (1983). Mss. Muzeul Enescu

Op. 27 nr. 2 – *Quartet II* pentru coarde (1947 p.a. 1955) Ed.

---

[1] Este locul să corectez acum şi unele inexactităţi ce-mi aparţin, datorite lipsei unor informaţii corecte, aflate mai târziu – uneori din întâmplare, privind data unor prime audiţii. Astfel, prima audiţie a *Sonatei* pentru pian op.19 nr.2 nu a avut loc la 3.XII.1946, cum am scris în *Prefaţa* ediţiei din 1979 a *Pieselor pentru pian,* ci cu 5 ani mai devreme (conform reproducerii unui afiş de concert, aflat ani de zile pe pereţii unui culoar din UNMB) şi anume pe 12.V.1941 la Ateneul Român, alături de prima audiţie a „*Fanteziei* în 2 părţi" op. 8 de Dinu Lipatti, ambele interpretate de creatorii lor. Similar, prima audiţie absolută a *Sonatei* pentru harpă op.21, compusă în iulie 1940, apare în cartea lui E. Pricope ca având loc abia la 13.XI.1965 în interpretarea lui Nicanor Zabaleta la Londra, dar cf. scrisorile lui Silvestri publicate de Viorel Cosma (Muzica nr. 1/2010), p.a. 1955, Bucureşti – Rozalia Bulacu Savin.

[2] Presupunerea celor 2 sonate aparţine lui E. Pricope. Cf. J. Gritten, *op.cit*. p. 244, atribuie op.22 (fără divizare) unei *Sonate* pentru *Fagot* şi pian din 1941.

[3] J. Gritten, *op.cit*. pag. 82, citează o scrisoare Silvestri către Z.Vancea (14.V.1941), ce anunţă 2 *Sonate* – Cl (op.23 nr.1) şi Fg. (op. 22). Necunoscute

[4] cf. J. Gritten, *op. cit.* p.209. Probabil eroare.

https://biblioteca-digitala.ro

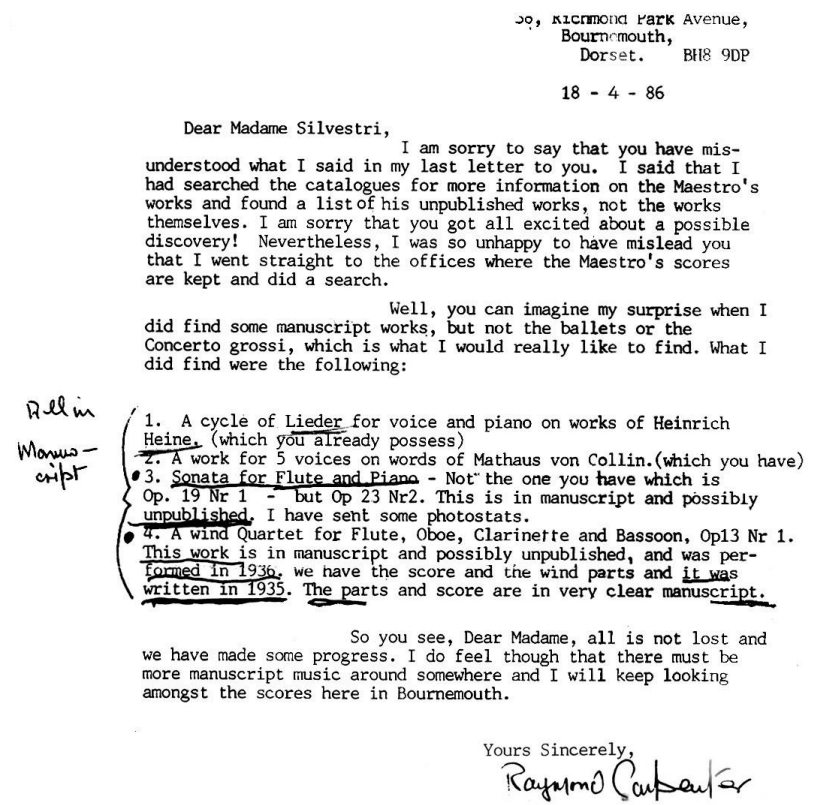
Muzicală şi Ed Salabert.

Op. 27 nr. 3 – *Quartet III*, monopartit (1952) (?) – comandă a Fondului Muzical al Uniunii Compozitorilor[1] – necunoscut.

Op. 28 nr. 1 – *Rapsodie* (Sonata IV) pentru pian solo, 3 părţi (IV-V.1953, rev.1957, p.a. 16.X.1957). Ediţie critică C.I.V. – Ed. Muzicală (1979) şi Ed. Salabert. Mss.Muzeul Enescu.

Op. 28 nr. 2 – Trei lieduri pe versuri de R. M. Rilke (1953). Ed. Muzicală

ANEXA II



Dear Madame Silvestri,

I am sorry to say that you have misunderstood what I said in my last letter to you. I said that I had searched the catalogues for more information on the Maestro's works and found a list of his unpublished works, not the works themselves. I am sorry that you got all excited about a possible discovery! Nevertheless, I was so unhappy to have mislead you that I went straight to the offices where the Maestro's scores are kept and did a search.

Well, you can imagine my surprise when I did find some manuscript works, but not the ballets or the Concerto grossi, which is what I would really like to find. What I did find were the following:

Rellin Manuscript

1. A cycle of Lieder for voice and piano on works of Heinrich Heine. (which you already possess)
2. A work for 5 voices on words of Mathaus von Collin.(which you have)
3. Sonata for Flute and Piano - Not the one you have which is Op. 19 Nr 1 - but Op 23 Nr2. This is in manuscript and possibly unpublished. I have sent some photostats.
4. A wind Quartet for Flute, Oboe, Clarinette and Bassoon, Op13 Nr 1. This work is in manuscript and possibly unpublished, and was performed in 1936. we have the score and the wind parts and it was written in 1935. The parts and score are in very clear manuscript.

So you see, Dear Madame, all is not lost and we have made some progress. I do feel though that there must be more manuscript music around somewhere and I will keep looking amongst the scores here in Bournemouth.

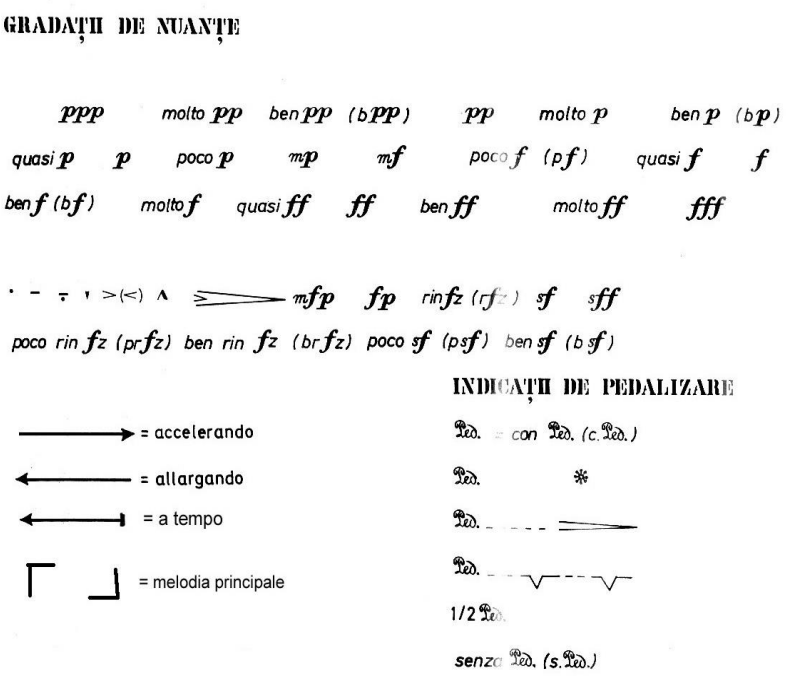
Yours Sincerely,

Raymond Cousaler

[1] cf. Z. Vancea - *art. cit.*.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXA III


GRADAȚII DE NUANȚE
ppp molto pp ben pp (b pp) pp molto p ben p (b p)
quasi p p poco p mp mf poco f (p f) quasi f f
ben f (b f) molto f quasi ff ff ben ff molto ff fff
mfp fp rinfz (rfz) sf sff
poco rin fz (pr fz) ben rin fz (br fz) poco sf (p sf) ben sf (b sf)
= accelerando
= allargando
= a tempo
= melodia principale
INDICAȚII DE PEDALIZARE
Ped. = con Ped. (c. Ped.)
Ped. *
Ped.
Ped.
1/2 Ped.
senza Ped. (s. Ped.)

https://biblioteca-digitala.ro

Logica Lumilor Posibile (XVIII)

– Soliloque – PHTORA V –

Nicolae Brânduș

Cea de a cincea partea a ciclului PHTORA, ***Soliloque***, se situează la granița dintre opera muzicală și ceea ce orice prestație în sunet se petrece în afara ei.

Am lămurit în intervențiile anterioare din *Logica Lumilor Posibile* această condiție sine qua non care distinge opera culturală de orice altă apariție întâmplătoare, rezultat al unei activități spectaculare care nu îndeplinește standardele necesare și suficiente ale comunicării unui fenomen de limbaj. În ceea ce privește opera muzicală, ea se constituie, după cum am afirmat, la nivelul *structurii* și al *lecturii,* fiecare corespunzător unor semioze specifice. Este ceea ce privește indicele de gramaticalitate al comunicării faptului cultural care determină în integralitatea sa coerența internă a produsului finit. După cum am arătat, evoluția semiografiei muzicale a tins spre predeterminarea cât mai precisă a activității actanților, până în cele mai intime resorturi ale producției de sunet (spectacol). De unde, o prefigurare din ce în ce mai exhaustivă a *gestului* și o îngrădire din ce în ce mai strictă a libertății (de mișcare?) a actanților. S-a constituit o *cultură* din ce în ce mai extinsă a *interpretării* simbolului muzical, serii peste serii de ideologii derivate. Chestiunea este că acestea aveau teren de aplicație *dincolo* de faptul (gestul) muzical concret, inseparabil de timpul (subiectiv) al *rostirii,* fiind vorba de o *literatură* de tot felul, de obicei de mare competență filosofică, estetică, științifică. Libertatea ca atare, în *actul* rostirii, a interpretului, a fost drastic limitată sub aspectul formării discursului muzical, ea manifestându-se – la diferite grade de competență culturală – în afara *gestului*, în consistența internă a *memoriei*: o anume interioritate generală, strict personalizată, a cărei mediere în gestul formării părea a fi decisivă în definirea valorii prestației artistice: a interesului, prospețimii, autenticității și originalității (imprevizibilității) redării textului muzical.

Nu în această direcție ne-am orientat studiul nostru privind *Logica Lumilor Posibile*, ci într-o altă zonă a *creativității gestului muzical*, și anume în cel al *libertății* de formare a discursului sonor cu apel la alte legități interne. În încercarea de a le disocia, defini și pune

https://biblioteca-digitala.ro

în lucru. Nu voi mai reveni asupra acestora deoarece au fost tratate separat în intervențiile noastre anterioare (*Logica I-XVIII*).

Partitura lucrării *Soliloque (PHTORA V)* conține următoarele indicații:

1. Execuția lucrării presupune o bandă magnetică (mediu electronic) preparată de compozitor
2. În timpul execuției, interpreții vor interveni cel puțin o dată
3. Se recomandă ca intervenția să fie scurtă, esențializată
4. Nu se prescrie momentul intervenției
5. Fiecare nouă execuție se desfășoară concomitent cu înregistrarea versiunii anterioare de concert
6. După un anumit număr de execuții înregistrate ca atare compozitorul își rezervă dreptul de a reprelucra banda electronică
7. Se recomandă ca ansamblul care a inițiat acest proces să nu-și schimbe componența
8. Se consideră lucrarea încheiată când ansamblul care a inițiat-o își încetează activitatea comună
9. Se interzice transferul de bandă de la o formație la o alta fără acordul compozitorului și înainte ca acesta să fi întreprins reprelucrarea benzii play back

Fiecare din cele nouă indicații de mai sus poate comporta unele comentarii:

1) În primul rând, privind aportul *componistic* (anterior execuției în concert) care stabilește *concret* (în sunet) contextul în care se va desfășura prestația interpreților, altfel zis, *sensul* prezumtiv al acțiunii performative și *durata* generală a acesteia. Este vorba despre o relație permanentă în acțiune sonoră (și gestuală) între impulsurile provenite din mediul sonor dat și reacțiile interpreților. Totul desfășurându-se *liber*, într-o zonă **anume** de expresie generată de mediul electronic[1]. Remarcăm că reacțiile sonore ale actanților în formarea discursului muzical se referă *permanent* la sugestiile provenite din ambianța electronică dată, desfășurându-se într-un câmp liber de opțiuni și soluții artistice personalizate. Ca

[1] Vinko Globokar, în anii '70 la Darmstadt afirma în legătură cu reacțiile interpreților implicați în formarea muzicii, că se poate adopta fie o atitudine de acceptare, fie de respingere a „propunerilor"enunțate în dialogul permanent urmând a se înfiripa între actanți. Este vorba despre fenomenul studiat în Revista *Musicology Today* no.2/2010, denumit "free music", care înseamnă cu totul altceva față de ce ne propunem a dezvolta în *Soliloque*.

https://biblioteca-digitala.ro

atare, între mesajul componistic și actualizarea acestuia în act (rostire), conform celor de mai sus, se stabilește o relație de alt tip, definind *lectura* operei muzicale conform altor rigori decât cele studiate până acum în cadrul Logicilor I-XVII. Cele mai importante aspecte ale acestui tip de prestație interpretativă le vom studia în intervențiile noastre ulterioare, acestea referindu-se cu precădere asupra parametrului D care devine, evident, primatul funcțional de bază în acest context. Decisiv, într-un anume sens.

2), 3), 4) Următoarele indicații ale partiturii privesc modul de inserție în timpul execuției a propriilor secvențe sonorizate (sau nu: gestuale, de exemplu). Aici se va putea vorbi și despre rolul multifuncțional al *tăcerii* ca acțiune muzicală nesonorizată sau abstragere din context. Ca „sfat prietenesc", partitura propune interpreților un plus de concentrare în ce privește aspectul propriei prestații care să reprezinte *decizii* în concert de maximă relevanță artistică și funcțională, rod al unei bune orientări a acestei practici formative. Se pune mai ales problema unei permanente, conștiente în cea mai mare măsură, relații pe care actantul și-o definește în raport cu sursa electronică. Partitura *nu* specifică *cum*, ci **CE** ar trebui ar trebui scos la iveală în fiecare moment al propriei intervenții a interpretului în desfășurarea acestei activități artistice. Deci interpretului i se acordă de la bun început un rol *creativ* sporit față de *Logicile* anterioare. (Începem să sesizăm încă de pe acum diferența de fond dintre *Soliloque* și *Free Music*).

5), 6) Ambele indicații se referă la modul în care această *operă continuă* (deschis-închisă) se desfășoară prin reiterări succesive, amplificându-se, nuanțându-se și aprofundându-se în relația *stilistică* compozitor-actanți, permanent urmărită si dezvoltata in timpul *rostirii*. Observăm întrucât actanților le revine rolul esențialmente creativ de a-și perfecționa relația globală în dialog cu elementul prefigurat al mediului electronic, acesta reconstituit și permanent remodelat pe aceeași bază a dialogului instituit, de către compozitorul direct implicat în acest proces de selecție.

7), 8), 9) Drept care, ultimele indicații privesc, oarecum concluziv, modul în care această operă deschisă se continuă și se termină (cândva).

După cum am menționat, ne vom continua intervențiile în *Logica Lumilor Posibile* printr-o serie ceva mai extinsă de comentarii privind aspectul estetic al prestației artistice ca sursă primară a comunicării operei culturale. (Va urma)

https://biblioteca-digitala.ro

Perspective auctoriale asupra Operei Muzicale

George Balint

Ne propunem să operăm câteva distincţii privind obiectualitatea *Operei Muzicale* (OMz), din perspectiva *conştiinţei auctoriale*. Scopul este să observăm dacă diferitele moduri de perspectivizare implică competenţe specifice şi dacă acestea pot legitima obiectiv calitatea generică a auctoriatului. În fapt, aceste concluzii sperăm să survină firesc din parcursul textului, dedicat lămuririi asupra unor termeni practicaţi adesea, atât în limbajul obişnuit, cât şi în cadrul unor limbaje de specialitate - filozofic, estetic, muzicologic, juridic - prin care se încearcă comprehensiunea faptului muzical.

Interioritate/expresie/*viziune*;
exterioritate/exprimare/*realizare*

În general, realizarea unei opere artistice implică atât o stare de *motivare* în forul intim al conştiinţei, cât şi o competenţă de *exprimare* în realitate, ca for al conştiinţei publice (comunitare). Indicând conştiinţa-în-act, fiecare fapt uman se situează cotangent arealelor de *interioritate* inspirativ-iniţiativă şi de *exterioritate* exprimativ-realizatoare, pe care le şi conjugă, conturând o zonă de interferenţă pe care o numim generic *expresie*. Aşadar, *opera artistică este expresia unui fapt uman*. Oricare fapt uman survine într-un mediu de alte-fapte umane, constituind laolaltă o *cultură* de fapte. Cum faptul artistic este o expresie de fapt, ne apare ca *exprimat* al expresiei, care, la rându-i, este un *mod* al faptului. Obţinem astfel două sintagme, raportabile fiecare doar uneia din cele două perspective de conştiinţă, a căror relaţie de corespondenţă o şi reprezintă. Astfel, sintagmei *expresie-de-fapt*, referită conştiinţei lăuntrice (intenţionale), îi corespunde în exterioritate sintagma *mod-de-exprimare*, propriu conştiinţei realizatoare (înfăptuitoare).

Intrucât ţine de interioritate, obiectualitatea expresiilor-de-fapt ne scapă, ele rămânând adevăruri receptate şi/sau probate (iniţiate) în subiectivitatea conştiinţei, ca *viziuni*. Deşi termenul trimite nemijlocit la ideea de imagine, îi conotăm şi accepţiunea de *stare a conştiinţei*, echivalentă unei situaţii de *inspiraţie*. Viziunea, ca expresie-de-fapt,

https://biblioteca-digitala.ro

este „văzutul" unei conştiinţe individuale privind întru-sine, adică contemplând într-o reflecţie intimă. Aparent sinonimă revelaţiei, viziunea nu este totuşi un adevăr cert, măcar prin aceea că marcajul ei nu schimbă definitiv „faţa" conştiinţei, căreia doar îi provoacă o tresărire, stimulându-i antrenarea într-un demers. Putem spune că viziunea este o expresie a *chemării* dintr-un plan metafizic, transcendent, prin care conştiinţa se simte investită cu responsabilitatea unei înfăptuiri în realitate/exterioritate. Prin urmare, *opera artistică se iniţiază în forul conştiinţei, ca viziune*.

Calităţi de substanţă şi registre de materialitate

Stimulată de viziune, conştiinţa tinde către exprimarea acesteia, deci către efectivizarea în planul realităţii. Prin *realitate* înţelegem *cultura faptelor* reperabile pe palierele de concreteţe ale constituţiei umane: a. *individuală* - *corporal-perceptiv* (prin simţuri); *sufletesc-afectiv* (prin sentimente, emoţii); *mental-raţional* (prin gândire); b. *colectivă* sau *socio-culturală* (prin verbalizare/limbă). Cu termenul de *palier* am indus şi o anumită ordine în câmpul materialităţii, perceptibilă prin trei mari registre: Mtr. grosieră/inerţială sau *condensată*, ca *senzaţie*; Mtr. medie/animată sau *insuflată*, ca *emoţie*; Mtr. subtilă/metafizică sau *sublimată*, ca *idee*. Substanţa conştiinţei este de o natură diferită materialităţii, respectiv *spirituală*[1]. Pentru corespondentul spiritualului în arealul conştiinţei exterioare (relativ exprimări/concretizării), convenim asupra termenului de *cultură*. Prin urmare, lăuntric, prin substanţa conştiinţei sale, omul este

[1]În fond, spiritul şi materia sunt registre ale dinamicii energiei, ca atribut al Totului. Prin *Tot*, înţelegem o calitate globală a substanţei infinit-incuantificabile, în care potenţialitatea şi manifestarea, nimicul şi ceva-ul, vidul şi plinul sunt laolaltă. Referit Totului, energia este un atribut aprioric, acauzal. Astfel, relaţia *energie*-(în/a)-*Tot* poate fi sintetizată verbal prin termenul de *mişcare*. Mişcarea este modul unic-universal al (aspectării) stării apriorice de energie-Tot. De aceea, *energia*, *Totul* şi *mişcarea* sunt concepte de diferenţiere (operare) predominant teoretice. În sensul celor afirmate, *spaţiul* şi *timpul* sunt categorii intuitive, ca *proiecţii în inteligibilitatea percepţiei*, a căror valoare de obiectivare este relativă gradului de cunoaştere, precum şi câmpului de semnificare sau cadrului tematic. Ele sunt repere cultural-istorice ale modului fiinţial-cognitiv al umanităţii. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi sub criteriul universalităţii decât despre *ideile* de spaţiu şi de timp. Punctual adecvate fenomenalităţii oricărui fapt survolabil prin reflexivitatea conştiinţei, aceste coordonate se conjugă strict unui obiect-cadru de subântindere a universului *antropic*, ipostaziat (inteligibil) pe diferite niveluri de anvergură şi structurare.

https://biblioteca-digitala.ro

o fiinţă spirituală şi posibil adevărată în mod subiectiv (în raport cu sine). Exterior, prin dubla sa natură (spiritual-materială), omul este o fiinţă culturală şi efectiv probabilă (concretizabilă) în mod obiectiv sau social (în raport şi cu ceilalţi).

Coordonate ale exprimării Omz

Pe planul realităţii (exteriorităţii), *opera artistică* se clasifică generic după modul exprimării, adică după tipul de materialitate. În cazul unei opere artistic-muzicale, acest tip este sunetul. Ca obiect, OMz este un *complex sonor configurat expresiv*. Putem afirma chiar că OMz este expresia în fapt(ul exprimării) a unei *intenţii* de conştiinţă, reperabilă pe fiecare dintre registrele constituţiei omului real:

a. mental (intelectual) - ca raţiune (logică) de alcătuire/*compoziţie*, utilizând *concepte* de ordin formal, în modelarea unor *tipare de construcţie a mişcării* (gândirii muzicale);

b. auditiv (senzorial) - prin percepţia de *sunet* (vibraţie), aplelând la diferite *surse sonore*, ca *instrumente de timbrare* (dramaturgie/spaţializare sau situare) *muzicală*;

c. sentimental (emoţional) - ca trăire (stare) *personală*, utilizând impresii de ordin afectiv, prin *moduri/formule melo-ritmice şi armonice* (de ambientare muzicală);

d. semnificativ (comunicaţional) - ca verbalizare (critic-interpretativă) asupra *sensului* şi/sau valorii de *coerenţă* a unui *text muzical*.

Adăugând (cu pct. *d*) şi perspectiva semnificării prin OMz ca reper comunicaţional-interpretativ al unui sens (de fiinţare), am deschis orizontul cuprinderii auctoriale, realizarea OMz împlinindu-se abia odată cu verbalizarea reflexiv-interogativă sau critică, prin care OMz este integrată într-un spaţiu-timp cultural ţinând de registrul *omului-colectiv* (societal). Aşadar, în relevanţa unei intenţii de ideatică artistică (deliberat asumate), toate cele patru coordonate numite mai sus - *concepţia compoziţională (formală), impresia afectivă (informală), percepţia auditivă (fenomenal-sonoră)* şi *verbalizarea semnificativă (informaţională)* - sunt fundamentale exprimării OMz ca *formă culturală (reală)*.

Medialitate (limbă); tradiţie (memorie)

Realizarea şi receptarea în mod semnificativ a OMz este condiţionată major de mediul cultural în care omul fiinţează. Dacă, aşa cum am spus, mediul cultural este un ansamblu de fapte umane (de conştiinţă), substanţa liant a acestora, prin care ele sunt şi devin laolaltă într-o diversitate coerentă, este *limba*. Limba are multiple

https://biblioteca-digitala.ro

funcţii: *instrumentală* - de mediere în comunicare; *conceptuală* - de nutrire în gândire; *vocaţională* - de orientare în simţire; *spirituală* - de întemeiere în conştiinţă. Generic, limba este un corespondent al conceptului sintagmatic de energie-Tot adus la scară umană prin *cuvânt*, după cum şi opera artistic-muzicală, ca fapt de creaţie în poeticitatea limbii, corespunde unei expresii de mişcare închipuit-exprimată dinspre conştiinţă în realitate, prin *cânt*, din a cărui contemplare conştiinţa se primeneşte şi edifică reflexiv cu un nou chip lăuntric, într-un nesfârşit proces de devenire întru-Sinele transcendent.

Funcţionalitatea limbii este fundamental condiţionată de o funcţie-cadru fără de care nu doar omul, dar nici o altă făptură ori constituţie materială nu şi-ar putea conserva coerenţa unităţii de sine. Din perspectivă culturală, numim *tradiţie* funcţia de adăpostire şi păstrare a experienţei de fiinţare, ceea ce, din perspectivă naturală, numim îndeobşte *memorie*. În referinţa memoriei se conturează arhetipurile, instinctele, reflexele, imitaţiile - în general, toate cele a căror perenitate se manifestă prin *ciclicitate*. La fel cum pulsaţia este expresia de conservare a unui impuls originar (iniţiativ), ciclicitatea este modul de dăinuire a tuturor celor supuse mişcării şi, implicit, transformării. Prin aceasta, ciclicitatea este un fel de întârziere (amânare prin abatere/frânare) a glisării entropice în ireversibilitatea timpului, ondulându-i în mod complex platitudinea linearităţii, de la minusculele quasi-bucle vibrând intens-aleatoriu (*string*-urile), până la amplele hiperbole de extensie (inflaţie) spaţiu-temporală, descriind universul la scară macrocosmică.

Actare şi execuţie

De regulă, prin *exprimarea* OMz înţelegem realizarea ei în exterioritate, respectiv într-un areal cultural. În felul exprimării, deosebim între *actare* (*în*-prezentare) - ca fapt ce implică prezenţa persoanei în act -, şi punere în aspect, sau *aspectare* (*re*-prezentare) - care se poate face şi redativ (de oricâte ori), în absenţa actantului, prin intermediul unui instrument adecvat tehnologic (bunăoară, un lector de CD). O actare este şi un fapt de actualizare, prin aceea că se determină/delimitează un aici-acum de prezenţă a conştiinţei-în-act. Aspectarea este însă doar un fapt redativ, referit imaginii (suprafeţei) OMz ca obiect. Cum OMz se prezintă cu-timp, aspectarea (devoalarea chipului/suprafeţei imagistic-sonore) se produce odată cu *execuţia* ei, ca instrumentare. Execuţia aspectării/imaginii OMz este rezumabilă unei vitrinizări cu valoare documentaristică sau muzeală, de actualizare imaginară; în fond, o pseudoactualizare. Laolaltă,

https://biblioteca-digitala.ro

actarea asociată cu aspectarea (sonorităţii) OMz, constituie un fapt *concertistic*.

Virtuozitate instrumentală şi autenticitate interpretativă

Execuţia sonorităţii OMz accentuează pe impersonal, chiar dacă înfăptuitorul este o persoană. Altfel zis, ea indică un fapt *performativ*, identificând persoana cu o competenţă pur tehnică, scalabilă, numităgeneric *virtuozitate*. Virtuozul este un instrumentist extrem de dibaci, având şi un anume talent pentru mânuirea unui tip de instrument (inclusiv vocal). Asociat acestei înclinaţii, el comportă şi o excepţională dexteritate în a *imita* spontan un tipar de instrumentare pe care îl percepe nemijlocit. Cu sau fără persoana executantului, obiectul execuţiei îl constituie exclusiv imaginea sau *suprafaţa de contact* a OMz, respectiv *forma*, din diferite perspective referite fazelor/palierelor de realizare interpretativă: conceptual-raţională (compoziţională), fenomenal-sonoră (instrumentală), imanent-emoţională (estetică), sensual-integratoare (reflexivă).

Paradoxal, gradul de virtuozitate al unui instrumentist se reflectă prin putinţa lui de a se conforma indistinct unui tipar deja cunoscut/acceptat. Cu cât mai performant în ascundere(a personalităţii sale), cu atât mai recunoscut va fi instrumentistul în prezentul lumii avidă de beatitudinea evenimentului, dar şi mai imemorabil în raport cu esenţa propriului fapt de a fi. În fond, virtuozitatea aspectării prin instrumentarea OMz pune accentul pe decorativ, memorabil/redabil ca atare, prin imitare. Decorativul şi imitativul ţin de performanţa prezentării OMz ca obiect, abstrăgând-o funcţiei de fiinţare, respectiv de modelare prin/în devenire. Se instituie astfel o exclusivitate a orientării dinspre şi către formă, ca sinonim al unei finalităţi estetice, de suprafaţă.

Prin cele tocmai afirmate, dorim să diferenţiem în faptul intrumentării, între calităţile de *execuţie*, *virtuozitate* şi *autenticitate*. Astfel, execuţia este referită obiectului OMz ca *bun comun* (recognoscibil). În acestă ipostază, instrumentistul prezentator parcurge suprafaţa obiectuală a OMz pe de-a lungul, într-un fel de *crossover*, tinzând în adresare către un public cât mai numeros şi variat, ca*public-masă*. El se rezumă în a reda cu fidelitate OMz edificată obiectual, pe baza unui proiect de configurare sonoră. Instrumentistul porneşte deci de la stadiul de receptor/decodor, probat/clasificat prin/după acurateţea retransmiterii a ceva deja existent, cunoscut sau nu ca obiect/semn/semnificaţie de către ceilalţi posibili receptori.

https://biblioteca-digitala.ro

Peste redarea instrumentală a OMz, ca pe un adevăr universal (obiectiv/comun), virtuozul accentuează pe valenţele seductive ale sonorităţii. În fond, el se comportă ca *agent al impresiei*, căutând doar să încânte, indiferent de posibilitatea/competenţa de interpretare a celui care ascultă (reflectând pe sub impresia/urma afectivă a OMz audiate). De altfel, ceea ce mintea poate raţiona drept unitate, se fundamentează pe ceea ce afectul percepe ca impresie. Astfel, printr-o stare de emoţionare, OMz apare ca expresie de continuitate. Totodată, pe fundamentul unei impresii (afective), OMz se relvă ca armonic al acesteia. Designul lui reprezintă *chip-obiectul* OMz, în estetica sa. Adesea, virtuozitatea prezentării nemijlocite, *in persona*, poate masca şi substitui (chiar şi involitiv) autenticitatea interpretării, întrucât are impact de imedialitate, stârnind uimire şi/sau admiraţie. Putem vorbi chiar de o virtuozitate a mimării autenticităţii prin spectacular. Practic, virtuozul nu intenţionează să ne spună şi altceva, de ordin autentic semnificativ, mai mult decât suntem noi (deja) capabili să (ne) interpretăm.

Virtuoz mai mult sau mai puţin, instrumentistul-interpret este doar în aparenţă un prezentator al OMz, el căutând să propună o altă (proprie) perspectivă de tălmăcire, ceea ce trece de competenţa descrierii. Acest mod de prezentare îi este posibil dacă instrumentistul nu doar s-a petrecut (antrenat) peste suprafaţa OMz, ci şi prin substanţa acesteia, respectiv printr-un ce-anume relevabil conştiinţei lăuntrice. Aşadar, abia pe fondul unei raportări autentice la OMz, instrumentistul se propune şi ca interpret, *mărturisind* un fapt de experienţă nemijlocit-asumată, ca *trăire* a propriei conştiinţe participativ-auctoriale.

Estetică/contemplare, întru-pătrundere/ascultare, semnificare/înţelegere

Latura estetică închide (oarecum pervers) accesul în-operă, atractivitatea muzicalităţii ţinându-l blocat-înmărmurit pe auditor în admirarea porţii pe care „uită“ (şi nici nu-şi doreşte) s-o mai deschidă vreodată. Deseori, această stare de contemplare (din-afară) a imaginii (porţii) OMz se confundă cu fiorul trecerii pragului *în*-operă. Muzicalitatea sonorităţii ţine de o utilitate decorativă, având menirea de a *seduce* auditorul până la în-atingere cu suprafaţa OMz. Din şi prin această atingere, OMz se perpetuează ca obiect. Păşirea însă dincolo de pragul obiectualităţii, ca intrare în *subiectul* OMz, este un exerciţiu-efort de libertate lăuntrică, referită *asumării* unei deveniri (spirituale). Odată pătruns în-operă, pentru cel pornit/chemat să asculte nu mai este interval (mijloc) de confirmare, căci sunetul auzit

https://biblioteca-digitala.ro

dinăuntru, pe *sub*-vibraţie, fiind doar *tăcere*, este incontemplabil ca atare. Unde ne aflăm ca moment şi loc, câtă vreme suntem în-operă, este indescriptibil şi fără de urme. Din operă, sonoritatea este insurvolabilă, aflându-ne incomensurabil scufundaţi în substanţa ei, ca într-un fel de contopire cu deplina deschidere (în absolut) a propriei fiinţe devenind totuna cu Fiinţa, în originaritatea ei. Dacă,pe măsura propriei competenţe de audiţie (formală), contemplarea ne menţine în auzirea obiectiv-exterioară, întru-pătrunderea ne absoarbe în auzirea subiectiv-interioară, referită propriei voinţe de *ascultare* (fiinţială). Ulterior, *verbalizarea* (ca ieşire la suprafaţă, desupra tăcerii), se va resimţi ca proces recuperator, de readucere la realitate, în câmpul lumii vizibile (auzibile). Numim acest mod de ieşire-din-operă prin verbalizare, în vederea unui înţeles (împărtăşibil), *semnificare*.

Păstrare şi reţinere

Principala problemă, comună tuturor operelor artistice a căror realitate conţine timp, în fond, a tuturor operelor prin care se aspectează un *proces* de devenire, constă în faptul că, întrucât prin ele însele sunt un *spectacol al transformării* (schimbării), nu pot fi impecabil păstrate în vederea (re)actualizării, de fapt a unei alte/noi actualizări. Şi în cazul OMz, întrucât *durează doar atât cât se cântă*, este nevoie de o altă materialitate, în care abstractul ei obiectual (iar nu simpla imanenţă a fenomenalităţii sonore) să se poată depozita într-un mod cât mai inalterabil. Sub acest aspect, distingem două moduri ale aceleiaşi funcţii-ustensil de *ţinere-la-îndemână*: 1. de *păstrare* a OMz în vederea instrumentării; 2. de *reţinere* pentru o altă posibilă redare-în-aspect (precum imaginea/suprafaţa unei figuri imprimate pe o placă fotografică). Raportat momentului de actualizare a exprimării OMz, diferenţa între cele două moduri-ustensil este atât de ordin material, cât şi ca mod de timp. Astfel, întrucât actarea este implicită actantului (nemijlocit prezent), OMz de pus în act trebuie să se găsească deja ca *potenţialitate obiectuală*,într-o materialitate diferită celei de sunet. Dintru început, acest lăcaş de altă-materialitate este chiar memoria (organică a) actantului, precum în culturile de tradiţie orală. OMz poate fi însă grefată şi într-o materialitate mai durabilă, lesne transferabilă ca obiect, între persoane/comunităţi, cum, bunăoară, hârtia grafiată cu note muzicale. Nota muzicală este un exprimat semiotic, obiectual-insonor (prefigurativ), cu care se alcătuieşte un *proiect de configurare sonoră (Pcs)*, constituind *imaginea conceptual-instrumentală* a OMzcatipar formal.

Odată pusă în act, OMz este exprimat-înveşmântată din *prezenţa* actantului, ceea ce-i conferă un indice de particularitate, căci

https://biblioteca-digitala.ro

persoana în-act nu poate fi decât o singură dată într-un anume fel, cel puţin în raport cu intersecţia tuturor circumstanţelor/determinărilor evaluabile. Altfel zis, dacă în potenţialitate sau tăcere (printr-o materialitate insonoră) OMz este şi se păstrează identic sieşi, sub influenţa persoanei actante capătă o sonoritate inegalabilă/irepetabilă calitativ, ca ***expresivitate unică***. De aceea: OMz ***rămâne*** una-cu-sine, ca obiect tăcut, în ***absenţa*** actantului; *survine* sonor ca una-(de diferit/diferind)-de-sine, prin ***prezenţa*** persoanei în-act.

Referit păstrării prin retragere a OMz, acesta este un fapt ulterior (retras din prezent/actualitate) celui de punere-în-act, ceea ce se reţine în vederea *re*dării fiind *urma* sonorităţii. Practic, redatorul nici nu mai trebuie să fie o persoană, existând riscul ca aceasta să se implice coauctorial (ca interpret). Atât reţinerea (ca/prin *înregistrare*-audio), cât şi redarea (prin *difuzare*-audio), se pot face pur instrumental, cu ajutorul unor aparate specifice, standardizate tehnologic în cadrul unor civilizaţii culturale. În concluzie, OMz se păstrează în potenţialitatea tiparului ei formal, ca Pcs notat într-o *partitură muzicală*, şi se reţine în posibilitatea concretitudinii ei fenomenale, ca urmă de redare sonoră grefată într-un *suport de lectură tehnic-audio* (bandă magnetică, CD, stick de memorie electronică etc).

Instanţe şi stadii participative

Observăm şi un compus al situaţiei de participare în realizarea OMz, ca mod al relaţiei de prezenţă. Termenii implicaţi sunt ipostaze ale funcţiei auctoriale în diferite faze de realizare, pe care le numim *stadii*. Ca atare, autorul este expresia unui stadiu *continuu*, innumerabil, referit unei instanţe *originare*. El se situează ondulând permanent pe fâşia-hotar dintre creator - ca făuritor absolut (din nimic), - şi interpret, ca autor al exprimării operei în arealul lumii vizibile (exterioritate).

Ab initio, persoana este investită ca autor printr-o viziune. Viziunea corespunde unui eveniment cuantic, de fluctuaţie acauzală şi alocală, în lăuntricul persoanei propriu-conştiente (sineutice[1]). Tresărită astfel, conştiinţa percepe viziunea ca semn-semnal al unei *chemări* de dincolo-de-sine, „rostite" de o instanţă metafizică, de ordin

[1] De regulă, persoana sineutică (cu eul în centrul propriului sine) este surdă revelaţiilor ideatic-sonore. Se prea poate însă ca tocmai o străfulgerare de acest fel să disloce eul din centrul sinelui mic (personal), ceea ce corespunde unei stări transpersonale,a cărei clipare o resimţim ca *tresărirea conştiinţei* (proprii).

https://biblioteca-digitala.ro

transcendent. Semnificarea viziunii drept chemare, ţine de însăşi natura percepţiei de conştiinţă, prin al cărei fapt obiectului perceput i se atribuie spontan o valoare de sens. Conştiinţa „aude" viziunea sub semnificaţia unei *chemări-de-a-face*. Acest miraculos îndemn o orientează radical (indubitativ) către în-afara-sa, ca deschidere-în-lume, printr-un fapt de exprimare a viziunii într-un mod accesibil realităţii în care persoana trăieşte cultural[1]. Dacă, sub imperativitatea chemării, conştiinţa este determinată ca *motivaţie interioară*, prin modul exprimării ea îşi manifestă *libertatea* de a-şi alege calea propriei *deveniri* în lume. Autorul se transformă astfel în interpret al propriei viziuni. Considerând generic interpretul ca autor în-exprimare, OMz este unul din modurile exprimării artistice a conştiinţei auctoriale devenind în exterioritate, prin câmpul (mediul) realităţii lumii cultural(-înconjurătoare).

În arealul exteriorităţii (exprimării real-perceptibile), câtă vreme autor-interpretul (A-int) ne apare în faptul actului său (ca actant), se ipostaziază drept *participant de primă instanţă*. El se găseşte exclusiv în modul de *prezent* al timpului referit actării OMz. La celălalt capăt, ca *participant de ultimă instanţă*, A-int îşi relevă OMz retrospectiv, ca valoare de sens sau semnificaţie, fapt ce-l califică punctual drept interpret. Invariabil, el se exprimă ulterior, dar şi pe fondul primei instanţe, pe care o survolează ca dintr-un *viitor* imaginar-posibil. Orientat din momentul interpretării sale, faptul auctorial îi apare A-int în ascendent, însă nu doar ca simplă anterioritate, ci ca una care-i şi aparţine, ca din-*urma sa*. A privi opera ca urmă proprie, respectiv ca dintr-un trecut care-*ţi* este (şi al tău), este singura perspectivă optimă faptului interpretativ, ca posibilitate de participare în/la realizarea aceluiaşi fapt auctorial. Interpretarea este atât expresia unui proces de *însuşire* a operei aflate în exprimare, cât şi un mod/model de finalizare prin deschidere sau deschizătoare a operei în lume.

Pe continuitatea instanţei originare (exclusiv/iniţiativ auctorial-lăuntrice), ceea ce se produce (exprimă) ca *interval* dintre prima şi

[1] Trimitem şi la o menţionare a lui Jung, care, referindu-se la diferenţa dintre genialitate (în cazul nostru, *autenticitate*) şi valoarea viziunii unui bonlav psihic (noi spunând aici, *falsitate* neintenţionată), subliniază că „filozof (*autor* n.n.) genial este doar acela care izbuteşte să ridice viziunea primitivă şi doar naturală la nivelul unei idei abstracte şi al unui bun conştient de ordin general. Abia această prestaţie reprezintă *valoarea sa personală*". (C.G: Jung „Două scrieri despre psihologia analitică", prima parte, cap. 2, cit. p. 166, Edit. Trei, 2007.)

https://biblioteca-digitala.ro

ultima instanţă, se constituie printr-un set de stadii ale participării de a doua instanţă. Sunt trei astfel de stadii, permanent înlănţuite, a căror diferenţiere se operează prin mutarea accentului de exprimare: stadiul prim sau *conceptual*, cu accent pe realizarea Pcs; stadiul secund sau *instrumental*, profilat prin relevarea (execuţia/aspectarea) sonoră; stadiul terţ sau *ambiental*, focalizat pe impresia (emoţionarea / afectarea) sonoră. Aparent discontinuă (discursivă), participarea de a doua instanţă comportă obiectualităţi diferite - partitură, muzică, impresie -, tocmai pentru că actantul poate lipsi ca persoană, fiind substituibil prin urma (înregistrarea) actului său, reprezentat ca fapt.

În stadiul instanţei auctoriale ultime (final-deschizătoare), autorul se contopeşte indistinct cu interpretul, ca cel devenit (deschis în) celălalt ca lume. Corespondent, OMz devine o valoare de sens. Astfel, autorul-persoană, interpretul-lume şi OMz-semnificaţie se cuprind cosmologic, într-o stare de *înţeles*.

Expresie interogativă

Întrucât alegerea modului de interpretare este un fapt deliberativ, referit *putinţei* conştiinţei în exprimare, iar exprimatul este un lucru cu timp, reflectând un proces de transformare/schimbare, conştiinţa auctorială tranzitează din sfera certitudinii lăuntrice (a chemării-îndemn) în aceea a incertitudinii exterioare sau relativităţii modal-exprimative. În arealul exteriorităţii, incertitudinea este un adevăr propriu, neconfirmat socio-cultural (prin înţelesul/accepţiunea celuilalt/lumii), adică ne-experimentat/-probat semantic. Dintru început şi în mod autentic, exprimarea lui comportă *smerenia interogativităţii*.

Cum, pentru autor, OMz semnifică un adevăr cert pe-dinăuntru, punerea lui în lumina exteriorităţii nu echivalează cu datul unui produs cerut (comandat) de/din nevoile lumeşti, ca bun de consum cultural, ci, dimpotrivă, cu un *ce* de alt ordin de interes, incomensurabil prin reperele ţinând de necesitatea divertismentului ori schimbului comercial. În primul rând, din perspectiva autorului, OMz poartă expresia viziunii din care a fost iniţiată, fiind un mod de *mărturisire* a acesteia. Mărturisindu-şi viziunea, autorul se adresează lumii. Este o adresare care transcende rostului comunicaţional (de semnalizare a unei intenţii sau semnalare a unei stări), prin aceea că induce o relaţie de caracter, între certitudinea subiectivă (auctorială) şi relativitatea obiectivă (socio-culturală). Expresiv, această relaţie este o *interogaţie*. În semnificaţia ei, interogaţia este o *alăturare* (apropiere, înrudire) orientată concomitent: către-lume, ca *cuprindere-în-deschidere* (opera rostită lumii/prin-lume); către-sine, ca *deschidere-în-cuprindere* (opera însuşită lumii/în-lume). Prima orientare în

https://biblioteca-digitala.ro

alăturare ţine de *formă*, desemnând OMz ca *simbol modelator* în etosul exteriorităţii, din perspectiva *civilizaţiei culturii* (ca standard de comunitate/structurare). Prin alăturarea orientată complementar celei dintâi, vizăm o contopire de ordinul *substanţei*, prin care OMz se deconturează în-lume(a prin care se petrecuse formal-modelator), odată cu transformarea calitativă a *spiritului culturii* (ca stare de comuniune/unificare). Sub acest al doilea aspect/mod de orientare în alăturare, OMz este chiar starea devenirii în substanţa sa, de/ca *suflu-fior al sacrului*. Intonându-şi OMz ca întrebare spre/prin lume (dinspre-sine), autorul oferă un model de armonizare în deschidere(a de sine), ca mod de conciliere a contrariilor. Primindu-şi cântul OMz ca întrebare către-sine, fiecare celălalt participant auctorial-interpretativ neconteneşte la desăvârşirea operei ca primenire (sublimare) întru spirit, printr-o stare-fapt de contopire în/cu sacrul.

Opera-probă şi publicul-martor

Cel care doar asistă la exprimarea (iniţierea fiind irelevabilă exterior) unui act auctorial, se poate ipostazia (intercepta, interoga) ulterior ca *martor*, în vederea confirmării *autenticităţii* faptului, a cărui definiţie este deja prezumată într-un anume perimetru cultural. După cum am mai spus, prin exprimarea OMz înţelegem aspectarea într-un mod adecvat receptării în arealul exteriorităţii, pe cel puţin unul din registrele constitutiv materiale ale persoanei umane. De altfel, în raport cu accentul receptării pe unul sau altul din aceste registre, clasificăm şi, totodată, ordonăm diferitele faze ale realizării OMz, ca ipostaze auctoriale. Cum nu este vorba de un fapt spontan, iar OMz nu este un simplu semnal sonor (căci survine cu intenţie într-un areal cultural), numim prezentarea sonoră a OMz *concert*. În accepţiunea termenului de *concert* intră atât aspectul de *modsonor*-estetic (imagistic) al exprimării OMz, cât şi *faptul* însuşi de *prezentare prin instrumentare*(a unui instrument adecvat) OMz ca obiect artistic.

Dar, cum ceea ce se produce se poate şi *re*produce, fiind deci multiplicabil, rezultă că a produce nu este totuna cu a face ceva unic (iniţiativ), propriu creaţiei. În fond, creaţia este şi rămâne ca atare numai din perspectivă lăuntrică, căci văzută din afară nu se poate distinge decât ca fapt interpretativ, de a doua instanţă. Asta, pentru că în exterioritate, orice operă apare doar prin suprafaţa ei, respectiv ca imagine de sonoritate. Referit OMz, sunetul este un indice de suprafaţă, un aspect. Prin simpla auzire/audiere a sunetelor unei OMz, percepem exclusiv imaginea exprimării (concret-sonore a) ei, fără acces la conţinutul spiritual.

https://biblioteca-digitala.ro

Martorul nu este însă un interpret, ci un *înregistrator*[1] *al evenimentului*, pentru care îi este necesară o competenţă de percepţie. Cu cât gradul de competenţă al percepţiei (cuprinzând şi intelectul) martorului este mai ridicat, cu atât confirmarea din partea sa este mai referenţială. Dar, întrucât interpretarea este un act cu o mare doză de relativitate în raport cu aspectul primei instanţe, tocmai pentru că ţine de un resort reflex al constituţiei umane în realitate (existenţă), respectiv registrului de natură materială al conştiinţei, ea nu poate fi referenţială în mod universal, adică nu reprezintă o garanţie de obiectivitate. Pentru o cât mai eficientă curăţare a mărturiei de adausul interpretativ, şi cum acesta ţine de natura persoanei culturale (care se exprimă în/prin limbă), trebuie ca suportul înregistrării faptului auctorial să nu mai fie organic constitutiv martorului, ci cât mai exterior persoanei acestuia, având totodată proprietatea durabilităţii, prin soliditate şi lipsa mişcărilor spontan-aleatorii, dezintegratoare. Un atare suport se constituie ca obiect material, relaţionabil persoanei doar ca *unealtă de mărturie* a unei înregistrări suficient parametrizate.

Sub aspectul *valorii de certificare* (prin mărturia înregistrării), problema constă în faptul că, oricât de complex parametrizat, obiectul-înregistrator nu poate garanta şi autenticitatea faptului înregistrat, în absenţa unui indice-însemn de ordin personal. De regulă, acesta are două referinţe acceptabile juridic: *mărturia publică* - prin intermediul unei instituţii în al cărui for s-a produs evenimentul-probă (concertul); *mărturia autorului* - cu referire la faptul că el, în persoana sa, este cel care a proiectat opera (în manuscris).

Cum OMz, ca fapt cultural, nu provine dintr-o fenomenalitate legică, arhetipală sau instinctuală, ci dintr-o *voinţă* (de conştiinţă), şi cum, prin chiar materialitatea exprimării ei - sunetul -, nu lasă urme suficient de clar-durabile, din care să se poată reconstitui faptic (exprimativ), căci memoria organică (biologică) nu reţine decât pentru puţină vreme imaginea-stare a contactului cu/percepţiei obiectul/ui, iar în registrul relaţional (cultural-colectiv) el se păstrează doar ca tipar (prin cutuma tradiţiei), conservarea obiectuală a OMz implică un demers *suspensiv*, de transpunere într-o altă calitate materială, mult

[1] Audiind o înregistrare muzicală, devenim martorii *inactuali* ai evenimentului produs prin actarea OMz într-un moment din trecutul prezenţei noastre, la fel cum, privind o fotografie, devenim spectatorii unei amintiri (reflexii mentale) posibil/imaginabil comune. De fapt, dacă nu am fost nemijlocit (spaţiu-temporal) de faţă, auzind doar înregistrarea unui fapt sonor sau văzând numai fotografia unei situaţii de fapt, ne calificăm drept *pseudomartori*.

https://biblioteca-digitala.ro

mai solidă şi rezistentă în raport cu timpul (entropic). Această transpunere constituie un fapt de *însemnare*, iar pentru OMz, suportul însemnului este *coala de hârtie*. Ca atare, însemnarea constă în grafierea unor simboluri de notaţie muzicală. Există deja un consistent vocabular semiotic-muzical, dedicat configurării esteticii (aspectului) sunetului pe diferiţi parametri de concretizare. Între aceştia, practica muzicală a consacrat patru: *înălţimea* (frecvenţa), *durata* (continuitatea), *intensitatea* (amplitudinea) şi *timbrul* (culoarea spectrală). Însă doar primii doi - înălţimea şi durata - sunt esenţiali pentru confirmarea obiectual-rezumativă a unei OMz.

Spunem că notaţia muzicală este un fapt suspensiv sau formal în raport cu materialitatea exprimării instrumentale a OMz, recte sunetul, pentru că nu există o relaţie natural-universală (univocă) între figura grafică şi un anume reper sonor efectiv. Conectivitatea lor se face convenţional, prin intermediul limbii. Istoric vorbind, la început (în stratul profund), sunetul însuşi era un semn-semnal, prin al cărui „simbol" se comunica (spontan) ceva (inteligibil/intuibil în plan) existenţial. Mai târziu, el a derivat funcţial şi ca obiect de contemplare estetică ori chiar de inducere a unor stări psiho-afective, prin ambientare sonoră. Dar, indiferent de scopul utilizării, notarea sunetului muzical se face exclusiv cu referire la înfăţişarea lui, adică la cumul combinărilor diferiţilor parametri de concretizare, astfel încât să rezulte un anume *chip* (formal) sonor. Din perspectivă clasic-idealistă, acest chip trebuia să fie exemplar, relevând virtuţile modelatoare caracterial ale binelui (utilului), frumosului (simetriei) şi armoniosului (proporţiei), menite totodată să şi purifice natura umană în vederea unei cât mai adecvate relaţionări pe plan spiritual cu sacrul (ceea ce grecii antici numeau *catharsis*). Generic, o estime a sunetului bine aspectată îi conferă calitatea de estetic. De altfel, acesta este şi înţelesul curent al termenului de *muzical*, ca trăsătură sonoră agreabilă conştiinţei, contemplând depotrivă prin auz (simţire/senzaţie), suflet (trăire/emoţie), minte (concepţie/raţiune) şi semnificaţie (înţelegere/verbalizare).

Avem, deci, ca tipuri de probă-martor în vederea autentificării relaţiei autor-OMz: *manuscrisul* Pcs - partitura muzicală (în scrisul autorului); *înregistrarea* sonorităţii OMz, însoţită de *documentul-anunţ* (sub formă de afiş, caiet-program etc.) al instituţiei care a găzduit producţia prezentării OMz în concert; *mărturia-critică* (exprimată de regulă prin comentarii de presă) a martorului-specialist care a asistat la prezentarea publică a OMz. Dintre cele trei tipuri de probe-martor enumerate, doar primele două sunt edificatoare pentru a certifica apartenenţa OMz în raport cu *prim*-autorul. Totuşi, în vreme ce

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrarea sonoră este reductibilă în mod absolut (radical) partiturii muzicale, aceasta nu se reflectă decât parţial prin ipostaza înregistrării, ca *versiune* sonoră dintr-o mulţime de alte posibile versiuni diferite. De aceea, **proba înregistrării este şi rămâne de ordin secund**. Ea poate dovedi în mod suficient doar veridicitatea unei anume, cel mult, interpretări (la un moment dat) a OMz, ca obiect instrumentat (executat/prezentat) sonor de către (un) *secund*-autor (instrumentist).Într-un sistem socio-cultural modern (ca civilizaţie fundamentată etic pe raţiune), autorul originar (personal) al OMz se certifică major prin aspectul grafic-conceptual al operei sale, relevabil prin partitura muzicală, ca Pcs. Confirmarearelativ aspectului artizanal (imagistic-auditiv), adică prin sonoritatea operei sale, rămâne în referinţa unui standard civilizaţional secund, ea având doar o valoare minoră, de circumstanţă. Referit exclusiv ipostazei majore de prezentare a OMz (prin partitura Pcs), autorul se defineşte drept *compozitor*.

Compozitorul este autorul prim, în faza realizării OMz ca Pcs. Obiectual, Pcs nu este de aceeaşi materialitate cu sunetul OMz. El se constituie printr-un *înscris grafic*, în a cărui referinţă se poate produce (oricând) un fapt sonor înregistrabil (redabil). Însă, chiar dacă prezentarea sonoră a OMz nu are loc (vreodată), calitatea prim-autorului nu este afectată, tocmai pentru că ea se obiectivează prin partitura muzicală, iar nu prin produsul sonor (prin care, de altfel, se şi relativizează în mod subiectiv). Prin urmare, **spre a proba un fapt auctorial de stadiu prim sau componistic, este suficientă şi imperativă proba partiturii muzicale în manuscris (sau echivalentul în format electronic al acestuia).**

Eroarea juridică privind certificarea relaţiei *prim-autor - OMz* poate apărea numai în situaţia când se acceptă exclusiv proba de ordin secund - înregistrarea sonoră - ignorându-se existenţa manuscrisului. Aşa stând lucrurile, este absurd şi abuziv să i se pretindă unui compozitor certificarea auctoriatului de ordin prim şi prin aducerea unei probe de ordin secund, sau, şi mai rău, doar prin prezentarea acesteia din urmă. Chiar şi în situaţiile (deloc rare, mai cu seamă în muzicile de tip imporvizatoric) când concepţia şi execuţia par a se produce simultan (deşi un tipar preexistă întotdeauna), având ca unic rezultat (înregistrat) produsul sonor, redactarea partiturii tot rămâne de primă şi unică necesitate, pentru a se putea certifica nu atât originalitatea OMz (ca sonoritate), cât, mai ales, autenticitatea relaţiei *autor-OMz*, în ipostaza de *prim-autor-Pcs* (obiectualizat prin partitura muzicală).

https://biblioteca-digitala.ro

Tabloul din figura următoare sintetizează conţinutul textului de faţă, rezumând reperele de ipostaziere a conştiinţei auctoriale în procesul realizării OMz. Generic, subiectul actant este Conştiinţa aflată în actul OMz, identificabilă din două perspective fundamentale: lăuntrică/inspirativă, *propriu-auctorială*; exterioară/exprimativă, propriu *auctorial-interpretativă*. Originar (din transcendent), OMz survine lăuntric-motivaţional în fiinţialitatea spirituală a autorului (interconectat), ca stare-viziune (tresărire) transpersonală, adurată, apriorică/acauzată, dar determinantă (chemătoare), inalterabilă şi, ca atare, innumerabilă. Actual, OMz se exprimă în-lume, ca formă de conservare-prin-consecvenţă, modalizând prin diferite şi oricâte stadii (numerabile), până la un stadiu ultim, final-deschizător. În sinteză şi pe plan muzical, delimităm patru stadii ale actualităţii OMz, conjugate autorului ca *interpret-realizator*:

- **ideatic**-(semn)-formal (simbolic, raţional) sau *prim* - consemnabil (editabil) figurativ/conceptual ca ***proiect*** (partitură/tipăritură) - propriu ***compozitorului*** (ca proiectant grafic al unei configuraţii sonore);
- **senzorial**-(sonor)-concret (practic, fenomenal) sau *secund*- reprezentabil (concertabil) manoperativ/instrumental drept ***cântec*** (bandă/înregistrare) - propriu ***instrumentistului*** (ca executant al sunetului efectiv);
- **trăitor**-(emoţional)-ambiental (individual, imanent) sau *terţ* - impresionabil (evenimenţiabil) afectiv/empatic ca ***stare*** (psihică/amintire) - propriu *artistului* (ca animator empatic);
- **inteligibil**-(semnificativ)-interpretativ (relaţional, cosmologic) sau *ultim* - comportabil (conferenţiabil) intenţional/verbal ca ***sens*** (limbă/tradiţie) - propriu ***criticului*** (ca semnificator verbal sau îndrumător)

https://biblioteca-digitala.ro

Repere de ipostaziere a Conştiinţei auctoriale în raport cu fazele realizării *Operei Muzicale*

umanitate	Subiect	CONŞTIINŢA					
	Act	*OPERA MUZICALĂ*					
	Areal	Interior-expresiv (inspirativ-iniţiativ)	Exterior-exprimativ (faptic-realizator)				
REGISTRE	**Identitate**	**AUTOR**	**INTERPRET-REALIZATOR**				
			Compozitor proiectant grafic	**Instrumentist executant sonor**	**Artist animator empatic**	**Critic semnificator verbal**
	Constituţie	fiinţă	minte	corp	suflet	societate	
	Substanţă	*spirituală*	subtilă/*sublimată*	*materială* grosieră/*condensată*	medie/*insuflată*	*culturală*	
REPERE de: *aspectare*	**Valoare**	**motiv**	**idee**	**senzaţie**	**trăire**	**înţeles**	
	Element	**VIZIUNE**	**SEMN**	**SUNET**	**EMOŢIE**	**SEMNIFICAŢIE**	
	Fapt	*Trăsărire*	*Proiect*	*Cântec*	*Stare*	*Sens*	
comunicare	**Funcţie**	**determinare**	**consemnare**	**(re)prezentare**	**impresionare**	**comportare**	
	Cod	informaţional	figurativ	manoperativ	afectiv	intenţional	
	Mod	*transpersonal*	*conceptual*	*instrumental*	*empatic*	*verbal*	
prezentare situare (depunere)	**Cadru public**	***Interconexiune***	***Ediţură***	***Concert***	***Eveniment***	***Conferinţă***	
	Suport (memorie)	Persoană (inspiraţie)	Partitură (tipăritură)	Bandă/CD (înregistrare)	Creier/Psihic (amintire)	Limbă (tradiţie)	
clasificare	**Caracter**	**informal**	**formal**	**concret**	**ambiental**	**interpretativ**	
	Generic	metafizic	simbolic	practic	individual	relaţional	
	Tipologic	*iraţional*	*raţional*	*fenomenal*	*imanent*	*cosmologic*	
	Instanţial	*innumerabil*	*prim*	*secund*	*terţ*	*ultim*	
		continuu	*stadial (mijlocit/substituit prezent) - a doua instanţă*			*final-deschizător*	
		Originar	*Actual (nemijlocit prezentă) - prima instanţă*				

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Psalm 1993 de Anatol Vieru

Adina Sibianu

Născut la Iași, **Anatol Vieru** (1926 – 1998) a studiat la conservatorul din București cu Leon Keppler, Paul Constantinescu și Constantin Silvestri între anii 1946 și 1949. De asemenea, între 1951 și 1954 a studiat la Conservatorul din Moscova cu Aram Haciaturian, unde a fost coleg cu Alfred Schnittke, Sofia Gubaidoulina, Tiberiu Olah, Edison Denisov ș.a.

Lucrarea care îi marchează debutul în public este *Suita în stil vechi* (1946), urmată de oratoriul *Mioriţa*, Cvartetele de coarde 1 și 2 și Concertul pentru flaut.

În 1962 câștigă prestigiosul premiu ”Reine Marie José” pentru Concertul său pentru violoncel. Un alt pas important în cariera compozitorului a fost comanda fundației ”Koussevitzky” – *Steps of Silence* pentru cvartet de coarde și un percuționist (1968).

Cu un an mai târziu participă la cursurile centrului de avangardă muzicală europeană de la Darmstadt şi scrie special pentru Festivalul de la Donaueschingen piesa *Sonnenuhr* (*Clepsydre* I). În același an compune *Sita lui Eratostene*, considerată a fi un reper important în creația sa.

”Se cristalizează deja principiile de tehnică şi estetică muzicală ce vor guverna limbajul compozitorului: pornind de la sistemul modal (neomodal), el asimilează sugestii de la Bartók, Enescu, Webern, Messiaen, Şostakovici.”[1]

Fiind preocupat de găsirea unor noi soluții și tehnici de a lucra cu modurile, pentru a depăși granițele impuse de sistemele modale teoretizate de compozitorii dinaintea lui, Vieru apelează la principii matematice pe care le aplică sunetelor muzicale. Aceste ”obiecte sonore”, cum le numește compozitorul în *Cartea Modurilor* sunt

[1] Valentina Sandu-Dediu: Profil componistic: Anatol Vieru (România), SIMN Ediţia a XIV-a, Bucureşti, 23-30 mai 2004, adresă web accesată la data de 27.03.2012

https://biblioteca-digitala.ro

grupate în mulțimi (modurile) și pot fi supuse unor operații matematice precum reuniunea, incluziunea, complementaritatea, intersecția etc. Mulțimea de referință este considerată totalul cromatic, iar diferitele moduri sunt întotdeauna raportate la acesta. Intervalele muzicale sunt considerate ”distanțe, structuri” ce intră în relație pe baza principiului simetriei.

”El nu preia serialismul în stilul anilor '60, ci fixează moduri, încrustându-le în marile blocuri sonore cu care experimentează asupra timpului muzical. De aceea, forme muzicale precum *clepsidre*, *site*, *ecran*, *psalmi* revin în diverse ipostaze în creaţiile sale, fără ca aceste prototipuri să devină o "manieră": compozitorul detestă să compună *à la Vieru*, era binecunoscut pentru nonconformismul său şi se declara în primul rând pentru o artă vie, bazată pe motivaţii interioare.”[1]

În 1973 Anatol Vieru beneficiază de o bursă oferită de "Deutscher Akademischer Austauschdienst" și va locui în Berlinul occidental, unde va compune *Simfonia a II-a*.

Reîntors la București, urmează o altă serie de lucrări importante, cum ar fi: *Iona* în 1976 (după tragedia lui Marin Sorescu şi gravurile lui Escher), *Praznicul calicilor* în 1978-80 (după o piesă de Mihail Sorbul, Simfonia a III-a, *La un cutremur* (1979).

În 1978 își susține în Berlinul de Vest Teza de doctorat în muzicologie, cu lucrarea intitulată *From Modes Towards a Model of the Intervalic Musical Thought*. Pornind de la această teză de doctorat, în 1980 îi apare la Editura Muzicală *Cartea Modurilor*, completată cu o a doua parte și tipărită integral în limba engleză în 1993.

”Autorul va constata similitudinea ideilor sale (de aplicare matematică în compoziţie) cu cele din muzicologia americană, va publica studii şi va ţine conferinţe la Darmstadt, Jerusalim, la universităţi din S.U.A. şi Canada, despre propriile lucrări şi principii de scriitură, despre postmodernismul muzical - pe care nu-l consideră un curent sau o şcoală, ci mai degrabă o situaţie istorică în care coexistă muzici modale, tonale şi seriale, o tehnică muzicală nonexclusivistă dar integratoare, care astăzi a devenit necesară.”[2]

În 1986 Anatol Vieru este distins cu premiul ”Herder” pentru întreaga activitate componistică, muzicologică și teoretică. Acest prestigios premiu internațional cultural, oferit unor personalități

[1] Valentina Sandu-Dediu, *Profil componistic: Anatol Vieru*
[2] Valentina Sandu-Dediu, *Profil componistic: Anatol Vieru*

https://biblioteca-digitala.ro

marcante ale culturilor central și sud-este europene, i-a fost oferit lui Vieru pentru "calităţile excepţionale, inovaţiile şi fantezia muzicală".

Publicate la *Salabert*, *Schott* și *Editura Muzicală*, cele șase simfonii, concertele, lucrările pentru orchestră, pentru cor sau camerale, i-au fost interpretate de dirijori, soliști, orchestre și ansambluri corale de prestigiu, dintre care amintim pe Zubin Mehta, Ghenadi Rojdestvenski, Andrzei Markowski, Natalia Gutman, Vladimir Orloff, Constantin Silvestri, corul *Madrigal*, *Musica Nova, Berliner Kammeroper, Regina Symphony Orchestra*, orchestrele *Suisse Romande, Südwestfunk* ş.a., precum și de valoroși interpreți români.

Potrivit teoriei expuse de către Anatol Vieru în *Cartea Modurilor*, atât sunetele, cât și intervalele sistemului temperat pot fi scrise ca reprezentanți ai *claselor de resturi modulo 12*.

Sunetele cuprinse în intervalul de octavă sunt asociate numerelor întregi, după cum urmează:

Do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Printr-o mulțime a căror elemente sunt numere întregi cuprinse între 0 și 11 pot fi reprezentate sunetele care aparțin unui anumit mod. Totodată, cu ajutorul acelorași numere întregi pot fi reprezentate și intervalele simple, după cum urmează: 0 – unisonul, 1 – semitonul (secunda mică), 2 – tonul (secunda mare), 3 – terța mică, 4 – terța mare 5 – cvarta perfectă, 6 – cvarta mărită, 7 – cvinta perfectă, 8 – sexta mică, 9 – sexta mare, 10 – septima mică și 11 – septima mare. Intervalele de referință în sistemul expus de Vieru în cartea sa sunt semitonul – celula de bază, indivizibilă – și octava, primul interval care poate fi redus prin împărțirea la 12 la o clasă de resturi (modulo 12): 12 împărțit la 12 egal 1, rest 0, de unde rezultă că octava face parte din aceeași clasă de resturi ca și unisonul.

Anatol Vieru face folosește parantezele {} pentru a delimita mulțimile de sunete și parantezele () pentru a închide șirurile de intervale.

Conform teoriei lui Vieru, asocierea unui mod cu o structură modală se poate reprezenta în felul următor:

{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10} implică (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2)

{0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10} => (1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2)

Alte aspecte ale teoriei despre moduri, structuri modale și proprietățile acestora sunt cele legate de procedeele de generare a

https://biblioteca-digitala.ro

modurilor plasate în jurul unor axe sau de cele legate de blocurile sonore cu structuri simetrice.

Pornind de la aceleași grup de intervale *semiton-ton* sau de la inversul său, *ton-semiton*, se pot construi structuri palindromice. În aceste cazuri simetria ”devine evidentă prin înscrierea în șirul periodic infinit”[1].

Axa de simetrie este intervalul de semiton (reprezentat prin cifra 1), în cazul în care modul este generat de perechea de intervale semiton-ton: ...(1, 2, 1, 2, **1**, 2, 1, 2, 1)..., sau intervalul de ton (reprezentat prin cifra 2), în cazul în care se pornește de la perechea de intervale ton-semiton: ...(2, 1, 2, 1, **2**, 1, 2, 1, 2)...

Astfel, în cazul construirii unei structuri modale palindromice, simetria apare la un interval mai mic decât octava: 1+2+**1**+2+1=7 (se încadrează într-un interval de cvintă perfectă), 2+1+**2**+1+2=8 (se încadrează într-o sextă mică) sau la un interval mai mare decât octava (12): 1+2+1+2+**1**+2+1+2+1=13 (nonă mică) sau 2+1+2+1+**2**+1+2+1+2=14 (nonă mare). Rezultă că pornind de la perechile de intervale *semiton-ton* sau *ton-semiton* se pot construi structuri modale palindromice (din care rezultă moduri care au axe de simetrie intervale: 2m sau 2M) *infraoctaviante* sau *supraoctaviante*.

Axa de simetrie poate fi un sunet sau un interval. Deoarece intervalul de secundă mică este indivizibil în sistemul temperat, axa de simetrie a structurii modale (1,2,1,2,1,2,1,2,1) este un interval. Structura palindrom (2,1,2,1,2,1,2,1,2) are atât *axă-interval*, cât și *axă-sunet*, deoarece intervalul secunda mare poate fi divizat și are, la rândul său, axă de simetrie. În concluzie, ”structurile modale cu axă pară – de tip 2n – au *axă-sunet*. Structurile cu axă impară – de tip 2n+1 – au *axă interval*.”[2]

Lucrarea ***Psalm 1993*** pentru orchestră a fost compusă de către Anatol Vieru la solicitarea Orchestrei Simfonice din Regina, Canada, care a interpretat piesa în primă audiție cu ocazia unei campanii de luptă împotriva SIDA (Classical Action: Against Aids). Compozitorul realizează în această lucrare un echilibru între simplu și complex, între rigurozitate și continuă variere.

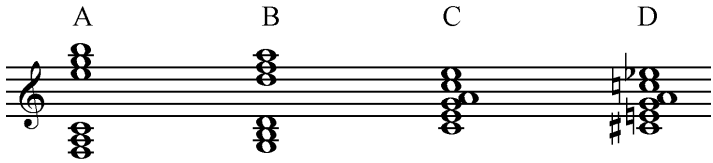
Materialul sonor care stă la baza piesei este format din patru acorduri diferite, trei consonante și unul disonant; ele reprezintă tema unei forme de ciacconă. ”Cum fiecare acord are propria sa periodicitate în timp (I – 11 pătrimi, II – 13 pătrimi, III – 17 pătrimi, IV –

[1] Vieru, 67
[2] Vieru, *Cartea Modurilor*, 70

https://biblioteca-digitala.ro

19 pătrimi), ne aflăm în prezența unei chaconne dezagregate, în care ordinea acordurilor este mereu alta."[1]

Cele patru acorduri (agregate armonice, după cum le denumește compozitorul) sunt următoarele:



În cartea *Anatol Vieru despre muzica sa* compozitorul afirmă că fiecare agregat sau *poliacord* este format din "suprapunerea (reuniunea) a două trisonuri consonantice – unul major și unul minor, că toate agregatele au aceeași axă de simetrie, iar agregatele A, B, C epuizează cele trei acorduri majore și cele trei acorduri minore în gama heptatonică perfect diatonică."[2] Distanțele dintre acordurile majore și cele minore se micșorează treptat, până când, în cazul ultimului bloc sonor, cele două acorduri componente se intersectează.

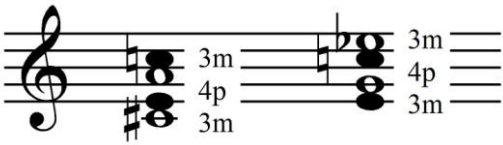
Sunetele care lipsesc pentru ca seria de acorduri să folosească totalul cromatic sunt *fa #, sol #* și *la #*; dintre care sunetul *sol #* {8} reprezintă axa de simetrie (*in absentia*) a celor patru blocuri sonore.

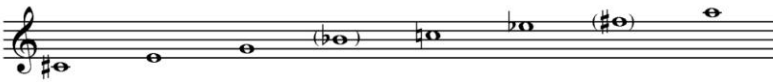
Raportarea la *axa-sunet sol #* evidențiază faptul că aceste patru agregate armonice sunt construite în mod recurent (palindromic). Structura intervalică a unui acord major în stare directă este echivalentă cu inversul structurii intervalice a unui acord minor în stare directă, precum în agregatele A, B și C: (4, 3) și (3, 4). De asemenea, structura intervalică a unui acord major în răsturnarea întâi este echivalentă cu inversul structurii intervalice a unui acord minor în răsturnarea a doua, precum în agregatul D: (3, 5) și (5, 3). Spre exemplu, în cazul agregatului C se poate realiza o structură intervalică palindromică, exprimată cu ajutorul numerelor întregi, reprezentanți ai claselor de resturi modulo 12: (4, 3, 2, 3, 4). *Axa-interval* a *poliacordului* este secunda mare.

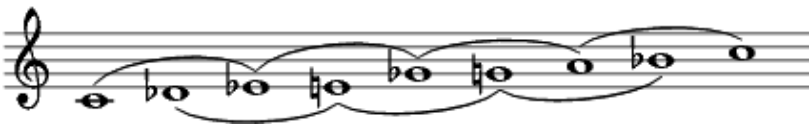
[1] Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, volum editat de Nina Vieru (București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2006), 60-61
[2] Vieru, 61-62

https://biblioteca-digitala.ro

Agregatul D poate fi privit în dublă ipostază: atât ca suprapunerea acordurilor *la major* în răsturnarea întâi și *do minor* în răsturnarea a doua, cât și ca suprapunerea a două *acorduri alfa*[1], utilizate de compozitorul Béla Bartók în muzica sa:



Cele două *acorduri alfa* au în comun sunetele *mi* și *do*, reliefate în schema de mai sus. Potrivit teoriei lui Anatol Vieru, aceste două blocuri sonore sunt simetrice, axa lor de simetrie fiind cvarta perfectă, interval situat în centrul construcției acordice. *Acordul alfa* complet este format din suprapunerea a două acorduri micșorate cu septimă micșorată, precum în exemplul următor. Cele două sunete din paranteză sunt cele care lipsesc din agregatul sonor D al *Psalmului 1993*:

Acest acord prezentat mai sus face parte din așa-numita *scară octatonică* (formată din opt sunete) sau din *modul II cu transpoziție limitată* al lui Messiaen (semiton-ton), din care lipsesc sunetele *fa # / sol b* și *si b*:

0 1 3 4 6 7 9 10 (0)

[1] O partiție a *acordului alfa* este un acord simetric, format din următoarele intervale: terță mică, cvartă perfectă, terță mică, conform teoriei muzicologului Erno Lendvaï, care a analizat aspecte ale simetriei, existența *secțiunii de aur* și a *șirului lui Fibonacci* în muzica lui Béla Bartók.

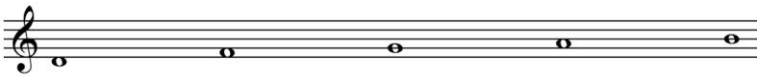
https://biblioteca-digitala.ro

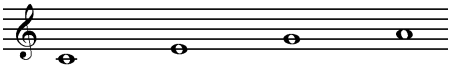
Diferitele denumiri ale scării se datorează diferitelor modalități de construcție ale sale.

Dacă realizăm o pantă de tensiune la nivelul celor patru acorduri putem observa că are loc o descreștere în interiorul seriei – la nivelul lui B și C - și apoi o revenire. Tensiunile diferite apar datorită intervalelor folosite; cele mai disonante intervale sunt cele care sunt generate de semiton (prin intervalele secunda mică, septima mare, nona mică etc.). *Poliacordurile* A și D conțin câte două semitonuri fiecare, pe când B și C nu au niciun semiton.

Cele patru acorduri sau agregate armonice pe baza cărora este construit *Psalm 1993* pot fi ordonate în patru scări modale ce se încadrează într-o octavă, în ordine suitoare, astfel:

A = {0, 4, 5, 7, 9, 11} => (4, 1, 2, 2, 2, 1):

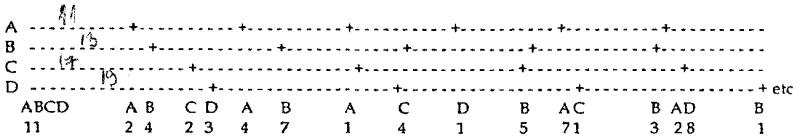
B = {2, 6, 7, 9, 11} => (3, 2, 2, 2, 3). Obținută prin repetarea primului sunet la octavă, aceasta este o structură modală palindromică, cu *axă-interval* de simetrie (secunda mare) și cu *axă-sunet* de simetrie (sol #):

C = {0, 4, 7, 9} => (4, 3, 2, 3):



D = {0, 1, 3, 4, 7, 9} => (1, 2, 1, 3, 2, 3):

https://biblioteca-digitala.ro

Rigurozitatea la nivel componistic constă în faptul că fiecare dintre cele patru acorduri revine la același interval de timp, fapt ce determină durate diferite ale acordurilor la fiecare nouă apariție. Totodată, se crează impresia aparentă de succesiune întâmplătoare a acordurilor:



Din punct de vedere formal, *Psalm 1993* nu poate fi segmentat ca o ciacconă. Ciaccona este o formă muzicală care implică varierea unei scurte progresii armonice. Momentele variaționale sunt ușor recunoscute ca fiind derivate din structura inițială sau înrudite cu aceasta. În cazul lucrării de față ”dezintegrarea în timp a modelului”[1] – seria celor patru acorduri – nu mai permite segmentarea discursului muzical în variațiuni sau grupuri de variațiuni, așa cum ar fi fost normal în cazul unei forme de acest tip. Cele trei secțiuni ale piesei sunt: *I* – până la măsura 54, *II* – de la măsura 55 până la măsura 111 și *III* – de la măsura 112 până la sfârșitul lucrării (măsura 153). Punctul culminant se regăsește în cadrul secțiunii a doua (măs. 66-69), unde are loc o dinamizare atât la nivel ritmic cât și o extindere a ambitusului în registrul acut.

Introducerea lucrării – primele trei măsuri – este realizată cu ajutorul unui singur acord repetat, astfel: la instrumentele cu coarde apare acordul A, la grupa instrumentelor de alamă acordul D, iar la cele de suflat din lemn apar sunete folosite în acordurile B și C; astfel, apare expus încă din primul moment al piesei materialul sonor cu ajutorul căruia sunt construite cele patru acorduri ale temei de ciacconă (totalul cromatic fără sunetele *fa#, sol #* și *la#*), temă ce poate fi regăsită în continuare, în măsurile 4, 5 și 6 la instrumentele cu coarde.

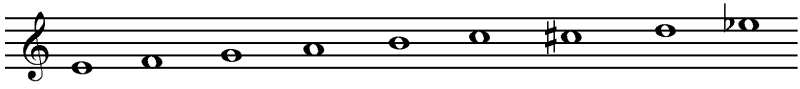
În prima secțiune a lucrării instrumentele de suflat realizează scurte pasaje melodice, în imitații libere, în perechi: flautul cu fagotul (de la măs. 4 până la măs. 20), trompeta cu trombonul (de la măs. 20 până la măs. 26), oboiul cu fagotul (de la măs. 36 până la măs. 43) și oboiul cu trompeta (de la măs. 46 până la măs. 52).

[1] Vieru, 62

https://biblioteca-digitala.ro

Motivele muzicale care apar la aceste instrumente sunt preponderent diatonice; sunetele *do #* și *mi b* sunt folosite mai rar, de obicei în momentul în care apare la coarde acordul D (care, de asemenea are o frecvență redusă în comparație cu celelalte trei acorduri A, B și C, construite pe moduri diatonice).

Modul cu ajutorul căruia compozitorul realizează aceste fragmente polifonice (pasajele meodice expuse imitativ) este reuniunea sunetelor celor patru acorduri ale temei de ciacconă:
{0, 4, 5, 7, 9, 11} U {2, 6, 7, 9, 11} U {0, 4, 7, 9} U {0, 1, 3, 4, 7, 9} = {0, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11}



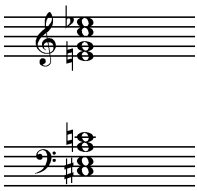
4 5 7 9 11 0 1 2 3

Vieru demonstrează faptul că același material sonor (în cazul de față sunetele modului de mai sus) poate fi organizat diferit, cu ajutorul mai multor sisteme sau sintaxe muzicale. Astfel, în prima secțiune a *Psalmului 1993* compozitorul suprapune două planuri, realizate astfel:

1. la instrumentele de suflat, limbaj modal, caracterizat printr-o ierarhie a sunetelor, aflate în relații de subordonare unele față de celelalte – datorită frecvenței apariției în cadrul discursului sonor. Sintaxa muzicală folosită aici preponderent este polifonia.

2. la instrumentele cu coarde, formațiuni acordice, aflate în relații de coordonare (în plan linear) datorită principiului periodicității în timp. Sintaxa muzicală folosită este cea omofonă.

Momentele acordice de la instrumentele de suflat sunt realizate în majoritatea cazurilor pe baza acelorași patru acorduri inițiale. O variantă a acordului D, regăsită în măsura 53 la suflători este următoarea: suprapunerea celor două *acorduri alfa*, primul la tromboni și fagoturi (*do #, mi, la, do*), al doilea la clarinete și oboaie (*mi, sol, do, mi b*):



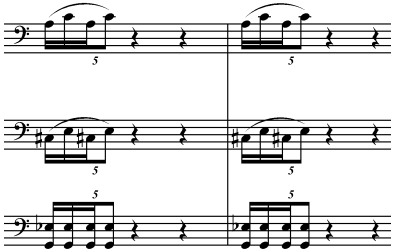
https://biblioteca-digitala.ro

A doua secțiune a lucrării începe la măsura 54, cu același acord D, la instrumentele de suflat. Ciaccona evoluează în continuare neschimbat, dar acordurile sunt preluate de la o grupă de instrumente la alta. Ambele grupe instrumentale (suflători și coarde) utilizează aceste patru acorduri în complementaritate; când acestea se regăsesc la suflători, apar figurații melodice la coarde și viceversa.

Figurațiile melodice sunt realizate pornind de la același mod, rezultat din reuniunea sunetelor acordurilor; la viori apar melodii ce folosesc cu preponderență intervale mari (cvinta, sexta, septima), precum și pasaje de figurații (unde sunt folosite și valori ritmice precum diviziunile excepționale: triolete de optimi, cvintolete de șaisprezecimi).

Începând cu măsura 66 și până la măsura 70 – momentul punctului culminant – sunt suprapuse trei planuri sonore, astfel:

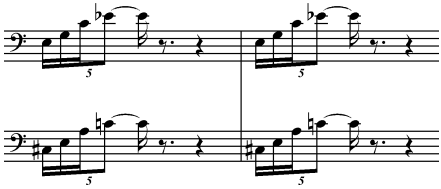
- la lemne (fl., ob., fg.), figurații pe modul {0, 1, 3, 4, 7, **8**, 9, 11} – aici apare ***sol*** **#**, care era sunetul axă de simetrie *in absentia* a celor 4 acorduri inițiale.
- la tromboni și percuție, semnale realizate pe baza celor două *acorduri alfa* suprapuse (sunetele acordului D în altă ordine):



- la coarde, fagotul 2 și corni, acordul A ținut.

După o privire mai atentă asupra materialului folosit în realizarea punctului culminant, se observă că lipsesc aceleași două sunete ca la începutul lucrării: *fa #* și *si b*.

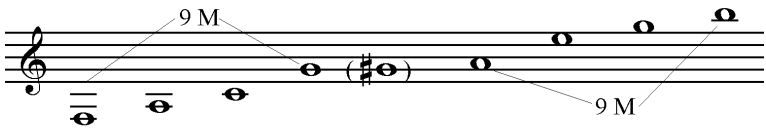
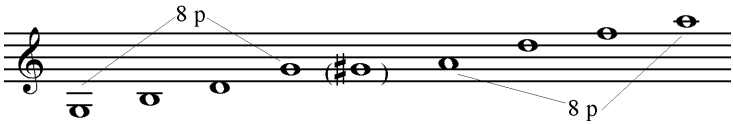
În măsura 73, la tromboni apare o nouă variantă a celor două *acorduri alfa* suprapuse:

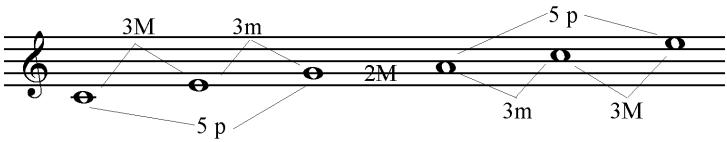


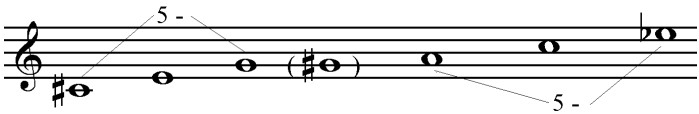
https://biblioteca-digitala.ro

Spre finalul secțiunii aceste semnale reapar la tromboni, iar coardele și lemnele realizează pasaje în *tremolo* pe sunetele acordului D.

În măsura 112 începe ultima secțiune a acestei lucrări, cu acordul B la coarde; viorile I se detașează de planul celor patru acorduri de ciacconă și realizează o melodie cantabilă, în valori lungi. Se pornește de la modul {0, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11} și treptat, prin esențializare, se ajunge la o pendulare între două sunete (*sol*-*la*). De remarcat este simetria absolută a acestei lucrări, până în cele mai mici detalii. Cele două sunete – *sol* și *la* – încadrează sunetul-axă de simetrie *in absentia* al celor patru acorduri. În final, cele două sunete apar în simultaneitate, caz în care devin axa de simetrie a celor patru acorduri cu structuri palindromice:

Simetria în cazul acordului A:

Simetria acordului B: 3M – 3m – 4p – st – st – 4p – 3m – 3M

Simetria acordului C:



Simetria în cazul acordului D:

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul acestei ultime secțiuni, compozitorul suprapune, la anumite intervale de timp, câte două dintre cele patru acorduri inițiale, fără a afecta însă evoluția strictă a ciacconei (la instrumentele cu coarde). În măsura 115 la instrumentele de suflat este folosit acordul C, în timp ce, la instrumentele cu coarde apare acordul A. La măsura 126, apar suprapuse acordul A (la suflători) cu acordul D (la coarde), iar peste trei măsuri, acordul B cu acordul A. Până în acest moment, compozitorul a utilizat toate combinațiile posibile ale acordului A cu alt acord. Următoarele suprapuneri de acorduri sunt: în măsura 134, C cu B și în măsura 149, D cu A. Ultimul *poliacord* folosit rezultă din suprapunerea A cu B, cu numai două măsuri înainte de finalul piesei. După cum se poate observa, compozitorul nu-și propune să epuizeze toate variantele de suprapuneri ale celor patru acorduri luate două câte două, însă, pentru a explora cât se poate mai bine materialul de bază al piesei, sau pentru a demonstra că pornind numai de la patru acorduri se poate scrie o piesă întreagă, apelează și la această tehnică de compoziție alături de cele expuse anterior.

Psalm 1993 "este o muzică de meditație etică și religioasă; percepția ei este în bună măsură subliminală; frazele muzicale formate cu acest vocabular restrâns trimit la un labirint interior."[1]

În 1986, cu ocazia decernării premiului "Gottfried von Herder", rectorul Universității din Viena a afirmat: "Ca reprezentant al modalismului, al unei tehnici modale noi, care profită din experienţele seriale, Vieru preferă să utilizeze în muzica sa subtile procedee matematice… Vieru este fără îndoială un revoluţionar în muzică. Dar refuză să fie descris drept avangardist. Această etichetă poartă în sine pericolul anchilozării şi tocmai acesta este evitat cu hotărâre de temperamentul lui Vieru. El nu vrea să privească înapoi, nu vrea să se repete, ci să se schimbe şi să se înnoiască permanent…"

[1] Anatol Vieru, *Anatol Vieru despre muzica sa*, 61

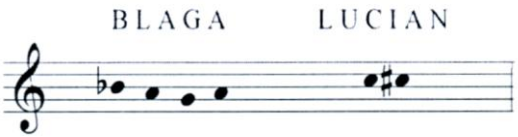
https://biblioteca-digitala.ro

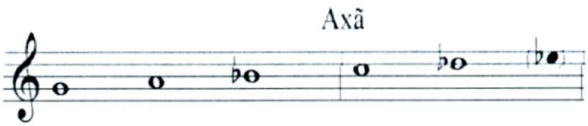
Sensurile alegorice ale Ciclului de lieduri *Întoarceri la Blaga* de Viorel Munteanu

Ştefan Angi

Melograma Lucian Blaga

Cele şapte lieduri se leagă într-un ciclu organic prin forţa alegorică a melogramei *Lucian Blaga* concepută de către compozitor. Ciclul oferă o particularizare deosebit de sensibilă şi polisemică a alegoriei melogramei între discursurile melodice şi acompaniamentul lor orchestral: 1. *Autorprtret*, 2. *Dar munţii – unde-s?* 3. *Lumina de ieri*, 4. *Ioan se sfâşie în pustie*, 5. *Visătorul*, 6. *Cântecul obârşiei*, 7. *Vreau să joc*.

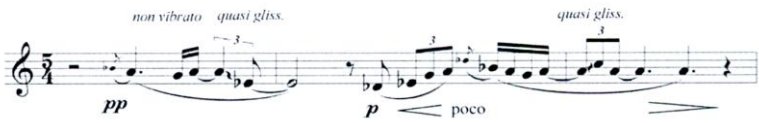
Similar semnificației particularizante a faimosului motiv *Tristan*, melograma creată pe numele Lucian Blaga oferă integral şi în multitudinea derivatelor sale prilej cvasi leitmotivic de sensibilizare polisemică a căutărilor de sine de-a lungul liedurilor ciclului. Eficienţa sa estetică rezidă în devenirea sa de *alegorie* a căutărilor.

Ex.1



Ex.2

Între primele şi ultimele trei sunete ale axei apare o cvasi cezură.

https://biblioteca-digitala.ro

Melograma Lucian Blaga

Ex.3

Rezonanţa sonoră-muzicală a literelor depistate în şi adăugate de numele poetului nu ar spune multe, mai ales referitor la semnificaţiile particularizate ale căutării de sine. Intervine însă puterea obişnuinţei care stătea cândva la baza magiei tranzitive, astăzi, la dirijarea lăuntrică a relaţiei alegorice dintre semnificant şi semnificat. Ne aflăm în zona contiguă a acordării şi purtării numelor. Numele reprezenta alegoric persoana care îl purta. Şi încetul cu încetul se identifica prin obişnuinţă, dincolo de convenţionalul relaţiei în similitudine cu caracteristicele esenţiale de trup şi suflet ale subiectului care o purta. Indicii acomodărilor treptate apar sub forma poreclelor. Alegoria nominală de pildă a lui *Stefan* în *cel Mare* , în *cel Sfânt* dar şi în *Fănică*, sau în *Fane Fan, Fanika, Fănel, Ştef, Ştefi, Ştefănel, Ştefănic, Ştefanika, Fifi, Fishte etc*[1] etc.– potrivit caracterologiei persoanei purtătoare. Deci numele se acomodează *subiectului purtător* precum purtătorul se acomodează şi el de *cel purtat*, numele şi porecla sau poreclele acestuia.

În cazul alegoriei acţionează aceleaşi forţe generalizatoare ale convenţiei retorice ca la conceperea simbolului. Diferenţa între simbol şi alegorie constă însă în *dirijarea lăuntrică* a procesului de generalizare retorică: vectorul procesului porneşte în cazul simbolului de la simbolizant apelând discret pe lângă convenţia deliberată şi la o oarecare asemănare metaforică a acestuia, de pildă simbolul culorii albe a purităţii. Pe când în cazul alegoriei direcţia procesului este tocmai inversă. Porneşte de la alegorizat în căutarea unui alegorizant ca în melograma Lucian Blaga compusă de Viorel Munteanu, prin repetatele sale apariţii devenind obişnuită şi acceptată ca expresie a semnificaţiei învederate.

[1] http://www.tpu.ro/conversatii/ce-porecle-sunt-pentru-numele-stefan/ accesat 4 martie 2014

https://biblioteca-digitala.ro

Analizând sensurile conceptelor de ***polivalenţă*** şi *polisemie* legate de retorica propriei sale capodopere, *Divina commedia* Dante arată: „Pentru limpedea înţelegere a celor care sunt de spus, trebuie ştiut că înţelesul acestei opere nu este simplu, ci dimpotrivă, poate fi numit *polysemos,* adică cu mai multe înţelesuri. Într-adevăr cel dintâi înţeles este cel care dobândeşte prin literă, celălalt este cel care se dobândeşte prin cele lăsate să se înţeleagă prin literă. Şi primul se numeşte literal, iar al doilea alegoric sau moral sau anagogic. Acest fel de tratare se poate vedea, ca să fie mai limpede, în aceste versete: «Când Israel a plecat din Egipt şi casa lui Iacob de la un neam păgân, Iudeea a ajuns să fie locul lui sfânt, iar Israel, stăpânirea lui» (Psalmul CXIII, 1,2). Într-adevăr, dacă avem în vedere *doar litera*, ni se arată ieşirea fiilor lui Israel din Egipt, în vreme lui Moise; dacă *alegoria*, ni se arată mântuirea noastră săvârşită prin mijlocirea lui Christos; dacă înţelesul *moral*, ni se arată trecere sufletului de la jalea şi suferinţa păcatului la starea de har; dacă pe cel *anagogic*, ni se arată ieşirea sufletului sfânt din robia stricăciunii da aici către libertatea slavei veşnice. Şi deşi aceste înţelesuri mistice au nume felurite, toate îndeobşte pot fi numite alegorice, deoarece sunt deosebite de cel literal sau istoric. Căci alegoria este numită aşa de la *aleeon* din limba greacă, ceea ce în latină înseamnă altul sau deosebit."[1]

Textele liedurilor

Liedurile, cu expresia lui Viorel Munteanu, poemele provin exclusiv din poetica blagiană. Citându-le în întregime, am pus în paranteză cuvintele şi rândurile poeziilor care pe parcursul compunerii au fost omise. Procedeul selectării de către compozitor provine din diferenţa spaţio-temporală care există între *mediile omogene* ale poeziei şi muzicii. Maestrul Munteanu prin cunoscuta sa sensibilitate creatoare se bazează pe faptul că altfel curg timpii poetici şi cei muzicali, că pentru trăirea integrală a sentimentelor estetice muzica pretinde mai mare expansiune decât poezia. Aşadar, textul în sine declamat poetic se scurge mult mai repede decât cel pus în lied şi intonat muzical. Omisiunile marcate prin paranteze urmează să fie substituite pe parcursul liedului cu un plus de retorică muzicală, o re-trăire intensificată a evenimentului poetic menită să asigure coerenţă sincretică de text – melodie conţinutului de idei şi de sentimente învederat de către compozitor.

[1]Vezi: Dante *Scrisoarea a XIII-a*, în: *Opere minore*, Editura Univers, Bucureşti, p. 645 - 746

https://biblioteca-digitala.ro

I. Autoportret

Liedul este inspirat din poemul cu acelaşi titlu aparţinând volumului *Nebănuitele trepte*, *versuri nouă 1943*. Compozitorul aplică selectat cuvintele și/sau versurile poeziei alese, ca şi în celelalte componente ale ciclului[1]:

[Lucian Blaga e] mut ca o lebădă.
In patria sa
Zăpada făpturii ţine loc de cuvânt.
Sufletul lui e în căutare,
[în mută, seculară căutare]
de totdeauna,
şi până la cele din urmă hotare.

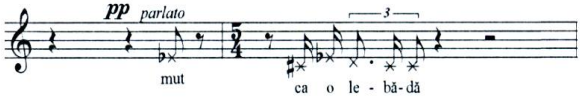
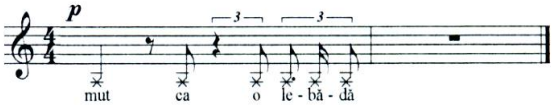
El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa
din care curcubeul
îşi bea frumuseţea şi nefiinţa.

Primul lied al ciclului etalează *perpetua căutare de sine a omului*, una dintre cele mai profunde gânduri filosofico-poetice ale lui Lucian Blaga. Nu întâmplător alegerea compozitorului Viorel Munteanu cade pe *Autoportret*, acest purtător ideatic miraculos al tematicii ciclului *Nebănuitele trepte* din 1943. La 25 de ani deci după vijelioasa căutarea prin joc a divinităţii sufletului în *Poemele luminii* 1918, liedul surprinde aici trecerea de la simbolul luminii la muţenia căutării prin puritatea albului mut al tainelor vieţii.

Maestrul Munteanu urmăreşte fidel în discursul melodic conceput pe piedestalul melogramei căutările poetului pe orbita curcubeului dintre frumuseţe şi nefiinţă, de la muţenia purităţii la strigătele pasiunii şi până la finalul resignat al lebedei mute. Soloul sopranei creează o vie metaforă a muţeniei intonând începutul melodiei, după indicaţia partiturii, cu buze închise. Imaginea muzicală cântată *bocca chiusa* poate avea sensuri multiple pe traiectorii emoţionale lungi, de exemplu, de la geamătul îndurării la fredonarea împăcării sau de la bocetul îndoliat la zumzete lirice ale liniştii sufleteşti... În cazul de faţă cântatul cu buze închise are menirea de a plasticiza paradoxul muţeniei grăitoare finalizat la sfârşitul primei fraze

[1]Cuvintele și rândurile omise din poezia respectivă le vom prezenta în paranteză de-a lungul întregului ciclu.

https://biblioteca-digitala.ro

– întâia apariţia a melogramei – printr-un moment de *Sprechstimme* intonând muzical graiul vorbit al expresiei *ca o lebădă.* Constatare valabilă şi pentru finalului liedului în care începutul în ordinea inversă a primelor rânduri – *In patria sa / Zăpada făpturii ţine loc de cuvânt /.mut ca o lebădă*.

Ex.4 (p.13)[1]

Ex.5 (p.27)

Începutul şi finalul învăluiesc evoluţia psiho-dramei lirice a căutărilor sufletului. Melograma doinită cu buze închise este urmată de ascensiunea sentimentelor vibrante, în care se disting reliefant două momente deosebite. Primul reprezintă comentariul muzical plin de pasiuni şi emoţii acutizante al alegoriei poetice de unirea fiinţei şi nefiinţei în râvnirea spre frumuseţe – *El caută apa / din care curcubeul / îşi bea frumuseţea şi nefiinţa*.– moment care conduce linia melodică tratată cvasi *instrumental* până la paroxism, soprana atacând în soloul ei acutele de si *bemolle,* chiar do *bemolle* intonate pe vocala *a*:

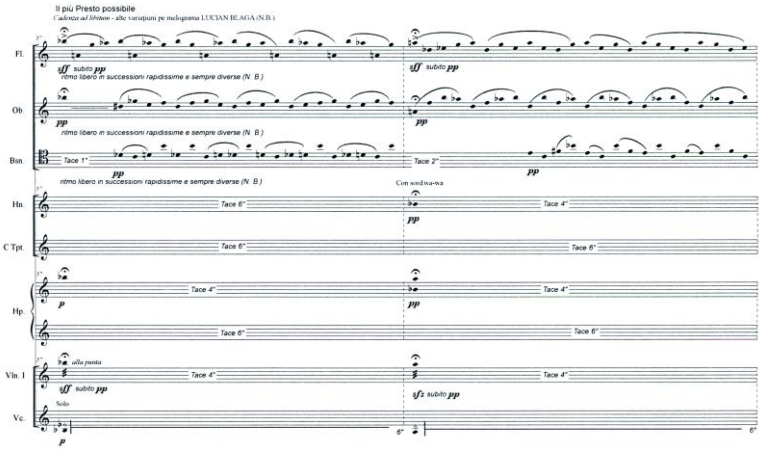
Ex.6 (p.19)

[1] Paginile trecute în paranteză indică locul apariției exemplului respectiv din partitura *Viorel Munteanu, Întoarceri la Blaga. Șapte poeme pentru soprană și orchestră* 2013

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea moment îl constituie – citãm indicaţia din partiturã a maestrului Munteanu:

Cadenza ad libitum ale variaţiunii pe melograma Lucian Blaga. Cadenţa *Il piu presto possibile.*



Ex.7(p. 21)

«Ritm liber în succesiuni *rapidissime* şi continuu variate. Fiecare segment, delimitat prin bare punctate, are o desfăşurare aproximată în secunde. Accidenţii au aceeaşi valabilitate ca în cadrul unei măsuri, repetarea lor este doar în semn de precauţie.» (p.21)

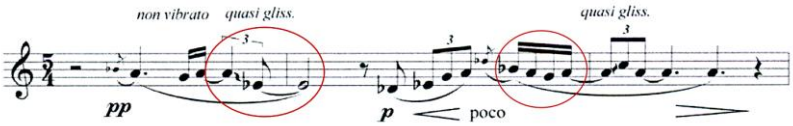
Evoluţia lineră a cadenţei apare la compartimentele flaut, oboi, fagot, iar marcarea ei verticală (la început surdinată) la corn, trompetă, harpă, vioara I. şi violoncel. Ansamblul lor are menirea ca într-o atmosferă camerală, mai intimă, printr-o ondulare continuă să rezolve treptat tensiunea dramatică a părţii mediane şi să conducă la liniştitoare reapariţie în final a începutului.

Pe tot parcursul cadenţei soloul sopranei pauzează. Iese în evidenţă retorică rolul de topos înconjurător al orchestrei: învăluie şi sensibilizează vizibilitatea simbolurilor, metaforelor şi comparaţiilor între text şi melodie ale discursului muzical.

Prevestirea momentului tensional evidenţiază crescând şi ameninţător intervalele de cvarte mărite sau cvinte micşorate desprinse din structura melogramei, spre exemplu asupra melodiei cântate pe textul *în căutare,/.de totdeauna,/ şi până la cele din urmă*

https://biblioteca-digitala.ro

hotare dramatizând-o evocă frica şi mila cathartică în căutarea purităţii sufletului peregrinat.

O altă contribuţie a compartimentelor orchestrei la gradarea şi colorarea expresiei o reprezintă decuparea grupajului melopeic de şaisprezecimi menit să plasticizeze expresia sumbră a pribegiei singuratice.

Ex.8 (fragmente din melogramă)

Menirea principală de parteneriat al orchestrei constă în pictarea unei imagini plutitoare a fundalului descriptiv. Combinând ingenios timbralitatea a povestirilor impresioniste cu dramatismul pasional expresionist,– stileme caracteristice condeiului maestrului Munteanu. Ele se sintetizează, similar vălului plutitor al legendelor, pe fundamentul unui modal cromatic de sorginte populară învăluind metaforele doinite ale compartimentului vocal.

Lanţul logic al mijloacelor expresive într-o subordonare anaforică de la muţenie la nefiinţă leagă momentele succesive ale traiectoriei melodice:

descrierea muţeniei prin gestica lebedei,
gestica lebedei prin exprimarea căutării
căutarea ce se atribuie poetului
poetul caută apa
apa din care bea curcubeul
frumseţea şi nefiinţa

Șirul anaforic caracterizează întreg discursul melodic în desfăşurarea longitudinală a textului (*durchkomponiert*, non-strofic), inclusiv cadenţa şi coda.

II. Dar munţii - unde-s?

Al doilea lied este inspirat din versurile poeziei *Dar munţii - unde-s?* din ciclul *Poemele luminii* (1918):

https://biblioteca-digitala.ro

[Din straşina curat-a veşniciei
cad clipele ca picuri de ploaie.
Ascult şi sufletul îşi zice:]

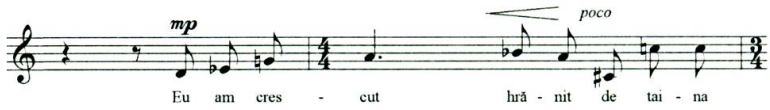
Eu am crescut hrănit de taina lumii
şi drumul meu îl ţine soarta-n palme,
nemărginirea sărutatu-m-a pe frunte
[şi-n pieptu-mi larg]
credinţa mea o sorb puternică din soare.

[Din straşina curat-a veşniciei
cad clipele ca picuri de ploaie.
Ascult şi sufletul se-ntreabă:]

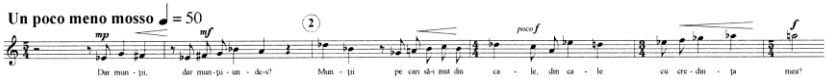
Dar munţii - unde-s? Munţii
pe cari să-i mut din cale cu credinţa mea?

Nu-i văd,
îi vreau, îi strig şi - nu-s!

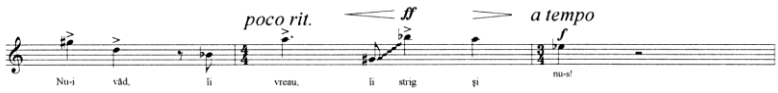
Apare aici un alt moment în continuarea căutărilor: zadarnica încercare de răsplată a sorţii pentru credinţa puternică *sorbită din soare*. Căci munţii căutaţi spre mutarea lor din cale *nu se văd.* Discursul melodic este compus pe a doua parte a structurii melogramei:



Ex.9 muz. (primul vers, p.29)

şi o aplică aproape strofic cu crescândă repetitivitate culminând în căutarea întrezăririi obstacolelor din cale spre a putea fi ele învinse:

ex.10 (p.32/33)

https://biblioteca-digitala.ro

căutările sfârşindu-se în metafora plasticizantă a strigătului:

ex.11 (p.33/34)

Timbralitatea vocii doinite la început caldă, măgulitoare şi plină de gratitudine faţă de *taina lumii, de soartă, de nemărginire* trece gradat în partea doua a liedului – *Un poco meno mosso* – printr-un pasaj dramatic-pasional la pregătirea şi intonarea pe cât de dinamizată pe atât de expresivă a aclamaţiei *îi strig şi nu-s!* – destăinuind frica negăsirii de sine anticipată premonitiv în titlul poemului: *Dar munţii - unde-s?* Învelişul topic redat de compartimentul orchestral urmăreşte fidel, chiar anticipativ lirismul pasional al evoluţiei dramei interioare.

III. Lumina de ieri

Fundamentul poetic al celui de al treilea lied îl constituie textul poeziei *Lumina de ieri* din ciclul *La cumpăna apelor* (1933):

Caut, nu ştiu ce caut. Caut
un cer trecut, ajunul apus. [Cât de-aplecată
e fruntea menită-nălţărilor altădată!

Caut, nu ştiu ce caut. Caut
aurore, ce au fost ţâşnitoare, aprinse
fântâni – azi cu ape legate şi-nvinse.]

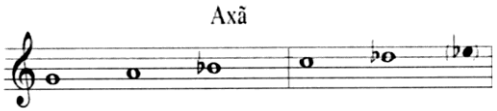
[Caut, nu ştiu ce caut.] Caut
o oră mare rămasă în mine fără făptură
[ca pe-un ulcior mort o urmă de gură.]

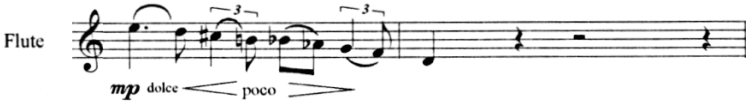
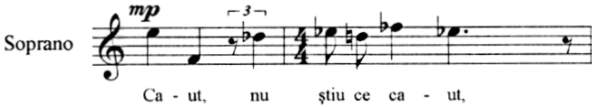
Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri,
[subt trecutele, caut]
lumina stinsă pe care-o tot laud.

https://biblioteca-digitala.ro

În redarea ideogramică a chintesenței poemului liedul sensibilizează lirica paradoxului aşteptării unui moment apus demult fără ca să fi devenit *făptură, lumina stinsă a stelelor de ieri*.

Motivul incipient al discursul melodic intonează descendent *axa* melogramei uşor modificată:



Ex.12 axa (p.3)

Ex.13a (p.37)

Ex.13b (p.37)

Prima frază a liedului reapare variat în finalul acestuia, învăluind astfel episodul dramatizat al tăinuirii *orei mari, rămase fără făptură*:

Ex.14 (p.39-40)

Pe traiectoria unor metafore „teleghidate” retrăim intime rezonanţe lirico-sentimentale de dragoste ale comparaţiei stelare eminesciene – *La steaua* –, a unui amor deşi stins, viu totuşi:

https://biblioteca-digitala.ro

Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă.
[1886, 1 dec.]

IV. Ioan se sfâşie in pustie

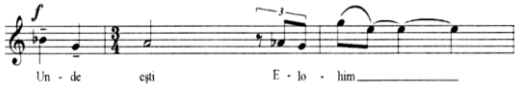
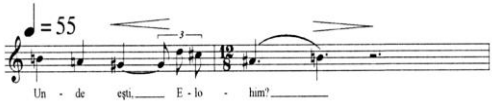
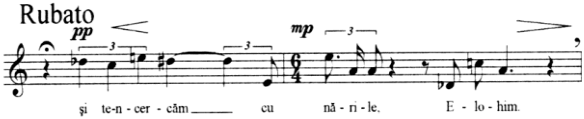
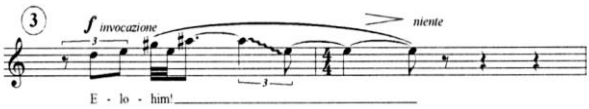
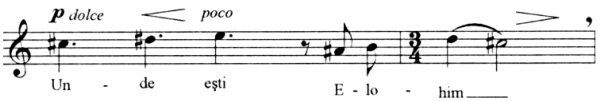
În alegoria căutărilor transcendenţei suportul poetic îl oferă poemul *Ioan se sfâşie in pustie* din ciclul *Lauda somnului* (1929):

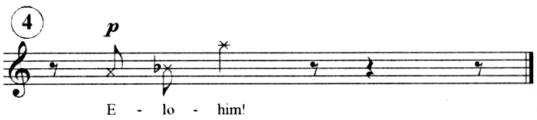
Unde eşti, Elohim?
Lumea din mâinile tale-a zburat
Ca porumbul lui Noe.
Tu poate şi astăzi o mai aştepţi.
Unde eşti, Elohim?
Umblăm turburaţi şi fără de voie,
printre stihiile nopţii te iscodim,
[sărutăm în pulbere steaua de subt călcâie
şi-ntrebăm de tine – Elohim!]
Vântul fără de somn îl oprim
şi te-ncercăm cu nările,
Elohim!
[Animale străine prin spaţii oprim
şi le-ntrebăm de tine, Elohim!]
Pînă în cele din urmă margini privim,
[noi sfinţii, noi apele,
noi tâlharii, noi pietrele]
drumul întoarcerii nu-1 mai ştim,
[Elohim, Elohim!]
Unde eşti, Elohim(!)?

Legat de arhitectura lăcaşelor divine Blaga conchide că în ele „transcendentul coboară spre a se face palpabil, că o revelaţie de sus în jos e posibilă, că graţia sa se întrupează din înalt, devenind sensibilă."[1] Dependenţa îndeplinirii transcendenţei coborâtoare de găsirea sfâşietoare a Demiurgului reprezintă esenţa dramei liedului.

[1]Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Editură pentru Literatură Universală, București, 1969, p. 158

https://biblioteca-digitala.ro

Declamaţia iscoditoare a poemului *Ioan se sfâşie in pustie* este preschimbat de compozitor într-o intonaţie melopeică în care, rând pe rând, suportul emoţional vibrează paralel cu evoluţia rătăcirii, culminând în înfricoşătoarea disperare, *drumul întoarcerii nu-1 mai ştim*. Evoluţia gradată în gândurile căutătoare a transcendenţei este jalonată în punctiformităţile adresării de *unde eşti Elohim*?:

Ex.15[1.căutare blajină] (p.44)

Ex,16[2.chemare în aclamaţie] (p.46)

Ex.17[3.implorare] (p.48)

Ex.18[4. strigăt disperat] (p.50)

Ex.19[5. apelare insistentă] (p.51)



Ex.20[6. căinţă rostită] (p.51-52)

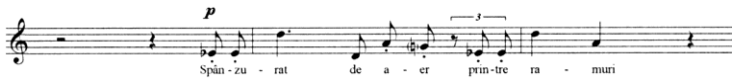
https://biblioteca-digitala.ro

Cele şase evocări transcendentale ale numelui Demiurgului concepute pe componentele fragmentare – derivatele primei secţiuni ale melogramei, implicit ale axei – reprezintă prin varietatea lor tot atâtea identificări intonaţionale cu frământările profetului Ioan, comparant subînţeles al poetului,– şi prin el (de ce nu?) cu rezonanţele emoţionale ale compozitorului.

V. Visătorul

Sensul înălţător, *anagogic* al căutărilor transcendentale de sine este relevat de liedul *Visătorul* pe versurile poeziei cu acelaşi titlu Din ciclul *Poemele luminii* (1918):

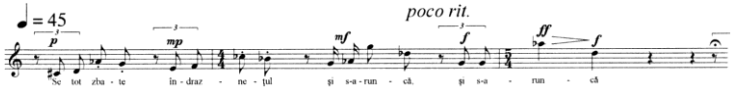
Spânzurat de aer printre ramuri
se frământă în mătasa-i
un păianjen.
Raza lunii
1-a trezit din somn.
Ce se zbate? A visat că
raza lunii-i fir de-al lui şi
cearc-acuma să se urce
până-n ceruri, sus, pe-o rază.
Se tot zbate îndrăzneţul
şi s-azvârle.
Şi mi-e teamă
c-o să cadă – visătorul.

Asistăm la apoteoza luminii selenare. Tabloul sclipitoarelor timbralităţi oferit de orchestră pregăteşte ascultătorul pentru întâmpinarea unei încercări de mare îndrăzneală Acţiunea este ascunsă în alegoria unui păianjen care urcă spre cer în raza luminii lunii, pe care a expropriat-o drept proprie scară de mătase. Recurenţa inversată şi luminată a derivatului axei

Ex.21 (p.55)

https://biblioteca-digitala.ro

este pusă în slujba deschiderii sensului tăinuit al alegoriei: căutarea întâlnirii cu transcendentul divin.

Credem că este firească asocierea razei ascendente până la cer a lunii cu episodul biblic al scării lui Iacob şi semnificaţia acestuia. În *Întâia Carte a lui Moise* citim despre visul lui Iacob[1]: „12 Şi a avut un vis: Iată. o scară era sprijinită pe pământ, al cărei vârf atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea. 13 Şi iată că Domnul stătea drept în vârful ei şi a zis: «Nu-ţi fie teamă! Eu sunt Domnul, Dumnezeul lui Avraam, părintele tău...»"[2]

De la primele raze surprinse în strălucirea lor pictate, orchestra ne conduce până la metafora timbrală a orbitorului torent de lumină. Până la culminaţia liedului: *Se tot zbate îndrăzneţul*, se *aruncă, se aruncă...* Este momentul premonitiv de developare muzicală a alegoriei fricii faţă de întâlnirea cu Dumnezeu. Compozitorul a substituit verbul *s-azvârle* cu cel de *s-aruncă* repetându-l. Importantă intervenţie poetico-muzicală. Pe lângă faptul că noua variantă – *a se arunca* – poartă potenţial şi sensul sintagmei zvârcolirii, câmpul gestico-spaţial creşte sensibil şi motivează retroactiv prezenţa intervalelor mari în desfăşurarea săltăreaţă a soloului sopranei chiar de la începutul liedului (exemplul de mai sus şi în continuare):

Ex.22 (p.59)

[1] A se vedea *Biblia*. *Facerea* (Întâia Carte a lui Moise, Cap.28/10-17) Editura Institului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române București – 2001 p. 51-52

[2] În același loc întâlnim și nota explicativă asupra sensul alegoric al episodului: „Acest episod, al visului lui Iacob, sinteză a tradiţiilor iahvistă şi sacerdotală, îşi propune să ateste Betelul [= Casa lui Dumnezeu] ca topos sacru, punct de comunicare între pământ şi cer. În viziunea patristică, scara lui Iacob este simbolul prezenţei proniatoare [=îngrijire necontenită purtată întregii Creaţii] a lui Dumnezeu în lume, El păstrându-Si, în acelaşi timp. transcendenţa, dar şi prefigurarea întrupării Fiului lui Dumnezeu, Care S-a pogorât prin „poarta cerului". Într'un colind românesc: ,,Pe o scară de argint/ Se pogoară Domnul Sfânt", scara fiind simbol al Maicii Domnului. In mistica răsăriteană (Sf. Ioan Scărarul), scara lui Iacob este şi simbol al urcuşului duhovnicesc pe treptele sfintelor desăvârşiri, aşa cum poate fi contemplat în reprezentarea iconografică de pe biserica mânăstirii Sucevița".

https://biblioteca-digitala.ro

Liedul intensifică organic în cadrul ciclului alegoria sfâşierii căutărilor transcendenţei prin personificarea ascensiunii anevoioase de la vis la frică, de la teamă la visare, către regnul ceresc al luminii.

VI. Cântecul obârşiei (Fără ciclu, compusă în ultima fază a creației poetului)

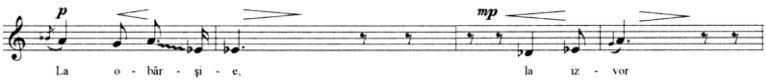
În căutarea premonitivă a întoarcerii la obârşie peste care se reverberează glasul biblic *ţărână eşti şi în ţărână te vei întoarce*[1], întâlnim versurile din poemul *Cântecul obârşiei*:

La obârşie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce,
decât subt chip de nor.
La obârşie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decât în chip de dor.
O, drum şi ape, nor şi dor,
ce voi fi, când m-oi întoarce
la obârşie, la izvor?
Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?

Căutarea nostalgică a obârşiei de sexagenarul poet Blaga pe traiectoria metaforei heraclitiene *panta rhei* despre apa care nu se mai poate întoarce la izvor decât transfigurându-se în nor este redată de compozitorul Viorel Munteanu printr-un doinit melancolic al dorului. Vocea sopranei redeschide treptat, de la *apă* la *izvor*, de la *drum* la *dor* semnificaţia resemnată a unei concluzii despre irepetabilitatea reajungerii la începuturi printr-o oscilare amarnică între nimbul şi himera întoarcerii.

Lirismul expresivităţii liniei melodice la solo sopran se plasticizează relaţional în dialog cu acompaniamentul diafan al orchestrei creând atmosfera intime a evocărilor nostalgice. Geneza melopeică a discursului evidenţiază ambele părți ale melogramei iniţiale. Compozitorul sugerează întoarcerea poetului la obârşie – Blaga, la izvor – Lucian:

[1] Biblia, Ed. cit. Facerea, 3.19, p. 25

https://biblioteca-digitala.ro

Ex.23 (p. 63-64)

VII. Vreau să joc!
(Din ciclul Poemele luminii 1918)

O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!
Să nu se simtă Dumnezeu
în mine
un rob întemniţa - încătuşat.
Pământule, dă-mi aripi:
săgeată vreau să fiu, să spintec
nemărginirea,
să nu mai văd în preajmă decât cer,
şi-a prins în valuri de lumină
să joc
ca să răsufle liber Dumnezeu în mine.

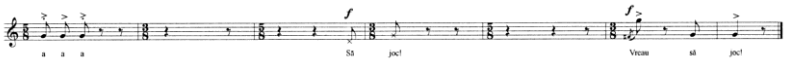
Întoarcerea finală evocă toposul alegoriei începutului vijelios al devenirii de sine. compozitorul optând pentru descătuşarea sufletului, pentru îndeplinirea căutărilor reîntinerindu-le perpetuu, dincolo de „curcubeul frumuseţii şi morţii”- vestit la începutul ciclului *Întoarceri la Blaga.*

Cine a ascultat apoteoza dansului din Finalul Simfoniei a VII-a de Beethoven, cine l-a văzut dansând pe Antony Quinn în rolul lui Zorba, ştie că *jocul* te eliberează, te apropie de divinitate, precum invers, divinitatea se apropie de tine. Ne aducem aminte de ideile estetice ale lui Schiller: „Raţiunea ne spune: frumosul nu trebuie să fie numai viaţă şi numai formă, ci formă vie, frumuseţe. Ca urmare, ea se pronunţă: cu frumuseţea, omul trebuie doar să se joace, dar să nu se joace decât cu frumuseţea (...) omul nu se joacă decât atunci când este om în sensul deplin al cuvântului, şi numai atunci este om cu adevărat întreg, când se joacă.”[1]

[1] Fr. Schiller, *Scrisori privind educaţia estetică a omului*; în Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p.300

https://biblioteca-digitala.ro

Această eliberare cathartică stă la baza liedului ultim al ciclului.

Din mixajul sunetelor axei melogramei plin de inventivitate variaţională se construieşte discursul melodic sugerând căutare devenirii libere prin joc. Rubatoul doinit caracteristic pentru întreg ciclu trece aici într-un continuum sacadat de cvasi-giusto în alternanţa liberă a măsurilor de 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 și 7/8 dezrobind intervalele încătuşate de sub rigoarea melogramei oferindu-le frâu liber în coregrafia imaginară a dansului eliberator:

Ex.24 (p.86)

Repetarea identică a ultimelor 7 rânduri ale textului – *Pământule, dă-mi aripi:/săgeată vreau să fiu, să spintec / nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ şi-a prins în valuri de lumină/ să joc / ca să răsufle liber Dumnezeu în mine* – pregăteşte convingător *coda*, o susţinută triplă metaforă de text (chiuituri), melodie şi ritm de dans devenind un final nu numai al liedului, dar şi al întregului ciclu.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Un centenar uitat: actul de naștere al etnomuzicologiei române

Marin Marian

În 2013, etnomuzicologia românească ar fi trebuit să celebreze cu fast academic/intelectual adevărata sa naștere, care s-a petrecut *exact* în 1913. Este vorba despre apariția, sub egida Academiei Române și în celebra sa colecție „Din viața poporului român", a volumului intitulat *Cântece poporale românești din Comitatul Bihor (Ungaria)*. Autor: Bartók Béla.[1]

Precizez, acest volum marchează apariția *reală* a etnomuzicologiei românești, deoarece este prima monografie de etnomuzicologie propriuzisă, matură, scanând terenul folclorului muzical cu intensitatea și amploarea care nu vor mai fi făcute (cel puțin în chip public) decât decenii mai târziu.

Desigur, etnomuzicologia românească cunoaște numeroși pionieri. Orice istoriografie începe cu aventurierul T.T. Burada, care a umblat în lung și lat și a reținut muzici de pe multe meridiane, a publicat multe articole de etnografie muzicală, a colecționat foarte multe instrumente muzicale (inclusiv sau poate în primul rând folclorice). În 1908, mica monografie *Hora din Cartal*[2] a publicat primele melodii înregistrate cu fonograful – e drept, transcrise frugal.[3]

[1] Bartók 1913.
[2] Pârvescu 1908.
[3] Superficialitatea acestor transcrieri nu a scăpat nici măcar filologilor. Încă în 1969, Ovidiu Bîrlea scria: „În România antebelică, P. Pârvescu va culege cel dintâi cu fonograful melodiile publicate în 1908 în volumul *Hora din Cartal*, dar transcrierea lor nu se va resimți de acest privilegiu, deoarece sunt notate sumar, ca după auz, fără minuțiozitatea ce s-ar fi cuvenit și pe care o promova și la noi Béla Bartók" (Bîrlea 2008: 36). În realitate, așa cum vom vedea, Bartók promova transcrierea fidelă „la noi" abia începând din 1910, oarecum indirect, prin contacte, scrisori și discuții personale, ca și prin exemplul propriilor publicații.

https://biblioteca-digitala.ro

Apoi, de remarcat se face D.G. Kiriac, cel care a militat mult pentru culegerea folclorului muzical și ulterior pentru înființarea unei arhive specializate încă din primii ani ai secolului 20, în 1912 el însuși efectuând înregistrări pe cilindri de fonograf.

Însă toate acestea au fost doar gesturi-proiect, intenționale. În ciuda valorii lor istorice, aceste contribuții *au rămas* izolate, aproape minore, nereușind să lanseze – și cu atât mai mult să *demonstreze* – o etnomuzicologie aplicată, modernă, valabilă inclusiv în sens contemporan.

Numai lucrarea lui Bartók conținea:

(a) rodul unei ample campanii de teren, având caracter monografic;

(b) aplicarea la scară amplă a tehnicii moderne de înregistrare cu fonograful;

(c) încercarea efectuării și comunicării unei transcrieri muzicale foarte fidele;

(d) efectuarea și tipărirea unei monografii (zonale), incluzând cât mai multe piese și genuri. În plus,

(e) studiul introductiv al volumului, explicând câteva elemente ce țin de relația text-melodie, de analiză structurală și ritm, constituie primul articol de etnomuzicologie efectivă. Iar toate acestea se vor amplifica și maturiza și mai mult, după zece ani, tot într-o lucrare a lui Bartók (monografia Maramureșului muzical), iarăși capitală pentru etnomuzicologia românească.[1]

Așadar, numai volumul din 1913, prima monografie muzicală și muzicologică amplă, a demonstrat apariția *reală* a etnomuzicologiei în România. Și fiindcă ea a fost dedicată folclorului românesc, a fost primită, apreciată și recomandată de către D.G. Kiriac, a fost susținută de către Ion Bianu, a fost asumată de către Academia Română, a apărut la București, a fost tipărită în românește și are o importanță majoră pentru istoria etnomuzicologiei românești, constituind bibliografie curentă a acesteia, contribuția maghiarului Bartók trebuie considerată prima *contribuție românească* majoră, *actul de naștere* al etnomuzicologiei *românești*!

Poate că evenimentul acesta ar putea fi devansat, în sensul că un document crucial, relevant în exact același sens (al legitimării documentabile), va fi fost efectuat și a existat încă cu data de 4 aprilie 1910. Este vorba de o scrisoare, adresată aceluiași D.G. Kiriac, de către (același) Bartók Béla.[2] Astfel, prima scrisoare adresată de către

[1] Bartók 1923.

[2] Textul scrisorii este de văzut în Bartók 1976: 84-86.

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorul și etnomuzicologul maghiar lui Kiriac este un document etnomuzicologic fundamental și radical prin următoarele fapte:

(a) ea deține informații cu privire la amplele culegerile de teren (românesc) ale lui Bartók;

(b) comunică date destul de exacte referitoare la metodologia culegerii terenistice efectuate de Bartók;

(c) conține date referitoare la numărul pieselor culese, înregistrate și transcrise:

(d) precizează costurile financiare implicate (sau posibile) ale utilizării fonografului;

În plus, acolo:

(e) Bartók promite expedierea la București a volumului său bihorean spre a fi consultat de către Kiriac;

(f) propune stocarea transcrierilor sale la București;

(g) propune expedierea și stocarea la București și a copiilor de înregistrări/cilindri cu muzică românească;

Totdată:

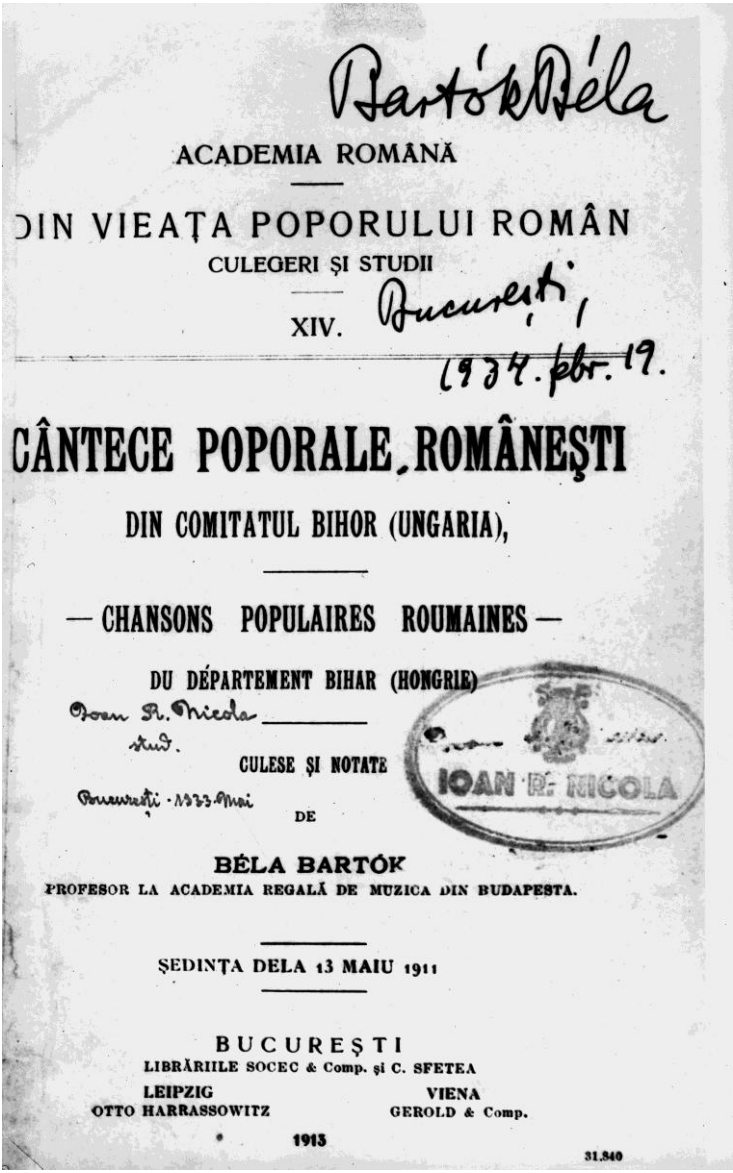
(h) Bartók investighează posibilitatea tipăririi culegerilor sale, așadar pune bazele colaborării cu Kiriac și, prin acesta, cu Academia Română (cea care, în urma celor lansate după scrisoarea lui Bartók, îi va accepta, promova și tipări volumul din 1913).

Pentru istoria etnomuzicologiei *moderne* mai există însă un detaliu foarte special, important, prezent în scrisoarea lui Bartók. Anume că:

(i) scrisoarea conține detalii tehnice de strictă etnomuzicologie. Astfel ar fi (i1) observația privind dificultățile de transcriere ale stilului *rubato* și (i2) detaliile referitoare la semnele de transcriere utilizate, adaptate sau create de Bartók pentru redarea grafică a unor efecte sau particularități interpretative.[1]

[1] Din păcate, o parte secundă a acestei consultații tehnice propuse de Bartók a dispărut, în sensul că D.G. Kiriac a pierdut o pagină sau o filă a scrisorii bartókiene. Detaliul este precizat în nota 3 din subsolul paginii 86 a volumului de scrisori (Bartók 1976). În urma lui Kiriac, scrisorile lui Bartók au ajuns în proprietatea Arhivei de Folklore, iar apoi a Arhivei Institutului de Folclor. Așa cum se vede din discuțiile dintre G. Breazul și I.R. Nicola, din anii 50, scrisoarea s-a aflat în custodia biografei bartókiene Julia Szegö. Aceasta a reținut-o la Cluj mai mulți ani, până după apariția cărții sale despre Bartók (vezi discuțiile asupra acestor fapte în Marian-Bălașa 2011: 130-133). Ulterior, prețiosul document al scrisorii bartókiene s-a pierdut, azi el nemaifigurând în stocul de scrisori bartókiene aflat în Arhiva de Folclor a Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu" (București).

https://biblioteca-digitala.ro



Bartók Béla

ACADEMIA ROMÂNĂ

DIN VIEAȚA POPORULUI ROMÂN

CULEGERI ȘI STUDII

XIV. București, 1934. febr. 19.

CÂNTECE POPORALE ROMÂNEȘTI

DIN COMITATUL BIHOR (UNGARIA),

— CHANSONS POPULAIRES ROUMAINES —

DU DÉPARTEMENT BIHAR (HONGRIE)

Ioan R. Nicola stud.

CULESE ȘI NOTATE

București · 1933 Mai

DE

IOAN R. NICOLA

BÉLA BARTÓK

PROFESOR LA ACADEMIA REGALĂ DE MUZICA DIN BUDAPESTA.

ȘEDINȚA DELA 13 MAIU 1911

BUCUREȘTI

LIBRĂRIILE SOCEC & Comp. și C. SFETEA

LEIPZIG — OTTO HARRASSOWITZ

VIENA — GEROLD & Comp.

1913

31.840

Precizez (sau mai degrabă rememorez): la începutul secolului 20 – adică până la lansarea românească a lui Bartok –, memoriile, conferințele și articolele jurnalistice ale muzicienilor, pedagogilor și compozitorilor români conțineau mai degrabă discursuri patriotice,

https://biblioteca-digitala.ro

romantice, ideologice, idealiste referitoare la rolul, importanța și utilitatea cunoașterii folclorului muzical.[1] Spre deosebire de toate acestea, textul/scrisoarea document a lui Bartók către Kiriac conține un text strict/exclusiv informativ, pozitivist, tehnic, conține date, întrebări și detalii ținând de o etnomuzicologie exclusiv autonomă, aplicată, la obiect.

Mai mult decât atât: în 1912 Kiriac îl vizitează pe Bartók la Budapesta, însă rămâne de presupus că încă din corespondența care a debutat în 1910 maghiarul Bartók l-a inspirat pe bătrânul profesor român în mult mai mare măsură decât l-ar fi putut influența acesta din urmă. Să nu uităm că D.G. Kiriac, chiar dacă scrisese deja despre utilitatea înregistrărilor mecanice, face primele sale înregistrări fonogramice abia în același 1912. Apoi, în 1924, când are un concert la Bucureşti, Bartók locuieşte în casa lui Brăiloiu vreme de patru zile. Același este și anul în care Brăiloiu începe să devină interesat mult mai sistematic, amplu, științific de folclorul muzical (abia în 1928 fondând arhiva specifică a Societății Compozitorilor și începând să participe la celebre campanii terenistice). Timid, F. László a sugerat că Bartók ar fi fost cel care a influențat masiv convertirea totală a lui Brăiloiu la etnomuzicologie,[2] dar lucrul acesta putea fi spus cu și mai multă tărie. Căci Bartók premerge, inspiră și este punct de referință majoră pentru toate contribuțiile etnomuzicologice consistente din România anilor 1910-1930.

Revenind la prima epistolă Bartók–Kiriac, rămâne de admis că aceasta – chiar și pierdută ca document fizic/material și reținută doar prin reproducere, și-aceasta parțială – ar putea fi considerată dovada sau chiar *Actul de Naștere* al etnomuzicologiei în România. Totuși, dacă nu s-ar fi avansat și finalizat nimic din cele discutate, atunci și ulterior, de către Bartók și Kiriac, scrisoarea aceasta ar fi putut intra și ea în marele tezaur al bunelor intenții, ratărilor, amânărilor sau izolatelor, dispensabile, ale culturii și academismului românesc. Dar valoarea scrisorii crește mult din cauza faptului că

[1] Vezi lucrul acesta măcar în citatele sau paginile redate în Cosma 1983: pag. 56-64.

[2] „Nu ştim ce au discutat amfitrionul şi oaspetele în timpul celor patru zile de şedere a lui Bartók la Bucureşti. Cunoaştem doar faptul că, după plecarea lui, Brăiloiu a început să se manifeste şi el din ce în ce mai activ ca muzician cu dublă vocaţie, compozitor-folclorist (ajungând curând ca cea de-a doua vocaţie să predomine şi în cele din urmă s-o elimine pe prima) şi că, în calitatea sa de secretar al Societăţii, a inclus, în curând, în programul acesteia culegerea şi tipărirea melodiilor populare” (Comişel—László 2006: 13-14).

https://biblioteca-digitala.ro

Bartók și Kiriac au trudit și finalizat prin tipar românesc monografia bihoreană. Și fiindcă dimensiunea acestei monografii din 1913 este atât de consistentă (371 piese), rămâne să o luăm măcar pe aceasta drept cărămida primă, semnul fondator sau declanșator de etnomuzicologie autohtonă.

Personal, am făcut această mențiune, pe scurt, în plenul conferinței *Etnomuzicologia la Cluj*, la 26 septembrie 2013, în cadrul sălii de ședințe a Institutului „Arhiva de Folclor a Academiei Române", unde tema principală era evocarea centenarului nașterii lui Ioan R. Nicola și Jagamas János. De fapt, imboldul efectuării acestui articol mi-a venit chiar atunci, materialul de față fiind definitivat abia la o lună după simpozionul clujan.

Poate că București ar fi fost locul cel mai nimerit pentru o aniversare oficială, fiindcă acesta a fost spațiul care l-a binevenit pe Bartók în cel mai nimerit mod (corespondența și relaționarea cu Kiriac, tipărire, concerte, relația cu Brăiloiu). Iar recunoașterea academică și socială a lui Bartók aici, nu în Ardeal, s-a înfiripat și desăvârșit. Inițial, din Ardealul intelectualității românești Bartók a primit primele atacuri critice, câțiva colaboratori români, celebri, rămânând multă vreme nemulțumiți față de colaborarea și mai ales față de publicațiile sale privitoare la folclorul român. Și a fost nevoie de intervențiile autoritare ale lui Brăiloiu pentru ca dimensiunea pozitivă a contribuției bartókiene să fie impusă. Oricum, Ardealul a procedat masiv la reevaluarea valorii și importanței lui Bartók abia după cel de-al doilea război mondial, când comunismul cominternist a impus tuturor ignorarea sau escamotarea tuturor tensiunilor și partipris-urilor naționaliste.

De fapt, multă vreme, un segment masiv al etnomuzicologiei românești a rămas... „pe urmele lui Bartók". Încă din anii 50, o mare campanie, în Hunedoara, a fost concepută ca atare (rezultatele nu au rămas doar în Arhiva Institutului de Folclor, ci și în unul dintre cele mai celebre volume semnate și coordonate de către Emilia Comișel). Cu orice prilej, mai mult sau mai puțin aniversare, muzicologi, istorici muzicali și etnomuzicologi, în chip masiv, s-au înghesuit să scrie despre Bartók, despre contribuțiile și competențele sale într-ale etnomuzicologiei românești. Bartók a devenit una dintre obsesiile muzicologiei, istoriografiei și etnomuzicologiei românești. La Cluj, volumul și teza de doctorat (post-factum) ale lui T. Mîrza, *Folclor muzical din Bihor* (1974), a fost prima și ultima lucrare care a studiat cu adevărat, în detaliu, contribuția volumului din 1913 a lui Bartók. Și care a completat cercetarea respectivă aducând la lumină mult mai multe piese, câteva genuri ignorate de Bartók, transcrieri adeseori

https://biblioteca-digitala.ro

superioare (prin minuție/fidelitate), elemente analitice mult mai complexe.[1] Cercetări foarte variate (de tipul celor ilustrate de László Ferenc într-un volum din 1985[2]), s-au silit să aducă detalii, uneori relevante, alteori minore, în legătură cu istoria *românească* și realizările *românești* ale compozitorului și folcloristului maghiar.

Oricum, Clujul era locul foarte nimerit al unei rememorări critice a *certificatului de naștere a etnomuzicologiei românești* fiindcă, în ciuda atitudinii oficiale, onorabile, a majorității muzicologilor și etnomuzicologilor, Bartók încă este *împărțit* (dar nu *împărtășit*), în total paralelism, de către cercetarea/cercetătorii români, pe de o parte (paradigmatică), de către cercetarea/cercetătorii maghiari pe de o (mai mult sau mai puțin diferită) altă parte. La Cluj-Napoca, naționalismele de tipul „secolul 19" încă persistă viril, iar muncile și eficiențele academice, ori doar pretins-academice, adesea propagandistice, sunt divergente.

În Ardeal, *Folclor muzical din zona Huedin / Huedin környéki népzene* (1978)[3] a fost ultima lucrare în care s-a pus problema studierii veritabile, deși tot în paralel, a bilingvismului unei regiuni. Cercetătorii români și cei maghiari au creionat o hartă relativ onestă a acestui bilingvism muzical, ilustrându-l prin un număr aproape sau relativ egal de piese. Desigur, și acolo vor fi fost oarecare condiționări politice, dar important este faptul că, ulterior, o asemenea cercetare (relativ) comună nu s-a mai efectuat. De-atunci, dar *mai ales* după 1990, românii și maghiarii au continuat să lucreze în domeniul folcloristicii sau a *vieții muzicale* cu tot mai puține puncte de contact, convergență sau comuniune.

Tot un „ultim" gest de împăciure, prin exemplificare, l-a făcut profesorul clujean Ferenc/Francisc László, cel care a popularizat și studiat cu foarte multe prilejuri corespondența și relațiile lui Bartók cu românii (ca și pe acelea ale lui Bartók cu Brăiloiu). În volumul pe care l-a tipărit împreună cu Emilia Comișel,[4] acesta a reprodus, tradus și comentat în studii foarte documentate corespondenţa dintre Brăiloiu și

[1] O analiză comparativă a celor două monografii bihorene (Bartók 1913 și Mîrza 1974) a fost efectuată abia recent, de către colega budapestană Biró Viola (lucrarea sa, *Pe urmele lui Bartók? Legături între volumele bihorene ale lui Traian Mîrza și Béla Bartók*, a fost prezentată oral în cadrul conferinței *Etnomuzicologia la Cluj*, ținută la Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române", Cluj-Napoca, 26 septembrie 2013).

[2] László 1985.

[3] Mîrza–Szenik–Petrescu–Dejeu–Bejinariu 1978.

[4] Comişel–László 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

câțiva tineri maghiari interbelici. Interpretările lui F. László accentuează mult generozitatea colegială, onestitatea apolitică și cosmopolitismul exemplar al profesorului bucureștean, ca și pe acelea ale multor etnomuzicologi maghiari interbelici. Volumul are caracterul unui manifest sau apel la reiterarea acelor atitudini și caractere. Și totuși, în contextul real, el pare și drept „predică în pustiu".

În mediul academic ardelean, între cele două „tabere" persistă cortina fieroasă a paralelismului, competiției, neîncrederii sau suspiciunii. Desigur, în mediul formal, instituțional sau public, taberele se poartă extrem de civilizat, diplomatic. Vizitele și simpozioanele reciproce, cu reprezentanți, pot să abunde. Însă discuțiile sincere, despre punctele fragile sau riscante, sunt evitate. În vreme ce în chip informal, în discuții private, ele nu doar că se subînțeleg, ci abundă. Și astfel subminează orice idee de comuniune și comunitate, perpetuează prejudecăți, mentalități sau atitudini de secol 19.

În anul 2000 am răspândit în comunitatea academică româno/ardeleano-maghiară un apel în vederea discutării civilizate/intelectuale a acestui aspect. Din partea celor peste 200 de persoane aflate între destinatarii emailurilor, am primit doar 7 reacții, publicate în primele 160 de pagini ale periodicului „European Meetings in Ethnomuzicology" (9/2002) sub titlul *Transylvania: Music, Ethnicities, Discord*.[1] Puținătatea articolelor scrise pe această temă mărturisește nu doar despre decența, pudoarea sau dorința diplomatică de neimplicare, nu dovedește nicidecum apolitismul colegilor noștri. Neimplicarea egalizează cu o formă de protecționism care favorizează perpetuarea subiectivităților politice naționalist-tradiționalist-conservatoare, însemnând susținere/perpetuare de proiect vetust.

Pe scurt, figura lui Bartók, primul contributor – terenist, aplicat, ba chiar teoretic – al etnomuzicologiei românești, punctul adevărat de plecare a acesteia ca știință, va continua să rămână exemplar și ambiguu. El va aduna în continuare energii și atenții, dar, se pare, nu suficientă *voință politică*. Adică nu suficientă voință de surmontare a subiectivităților academice, acelea ținând de umanitatea, angajamentele afective, mentalitățile, atitudinile și reactivitățile cercetătorilor.

Cât privește etnomuzicologia românească, aceasta nu trebuie să vorbească despre începuturile sale pomenindu-i drept fondatori

[1] Vezi sumarul din pagina web: http://eme.ong.ro/yearbook_9.htm. Ca și articolul din Marian-Bălașa 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

doar pe Brăiloiu și Breazul (plus precursori), ci și pe Bartók. Atminteri, ea nu este o *știință națională*, ci doar naționalistă.

Elemente bibliografice

Bartók, Béla 1913: *Cântece poporale româneşti din comitatul Bihor (Ungaria). Chansons populaires roumaines du departement Bihar (Hongrie)*. Culese şi notate de Béla Bartók, profesor la Academia Regală de Muzică din Budapesta. Bucureşti: Librăriile Socec & Comp. şi C. Sfetea, Leipzig: Otto Harrassowitz, Viena: Gerold & Comp. (Academia Română. Din vieaţa poporului român. Culegeri şi studii XIV), xxii + 360 p. Prefaţa (p. iii-ix) are şi variantă franceză (p. xi-xxii). 371 melodii. Republicat drept *Bartók Béla, Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke III. Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihor*. Redactat de D. Dille, Budapest: Editio Musica, 1967.

Bartók, Béla 1923: *Volksmusik der rumänen von Maramureş*. München: Drei Masken Verlag, xxxvii + 227 p. Republicat ca *Rumanian Folk Music.* V, *Maramureş Country*, redactat de Benjamin Suchoff, traducerea textelor de by E.C. Teodorescu, traducerea prefeţei de Alan Kriegsman, cu o prefaţă de Sabin V. Drăgoi şi Tiberiu Alexandru (p. vii-xiv). The Hague: Martianus Nijhoff, 1975, xxxii + 297 p. Volumul are *Editor's Preface* (p. xv-xxx); *Appendix I. The Rumanian Folk Music of Maramures*, de Zoltán Kodály (p. 264-267); *Appendix II. Addenda*, de Benjamin Suchoff (268-269); *Appendix III: Lexicographical Index of Maramureş Vocal Melodies*, de Benjamin Suchoff (270-294). Hartă ataşată de coperta 3.

Bartók, Béla 1976: *Scrisori I* (ediție îngrijită și adnotată de Ferenc László, traducerea textelor Gemma Zimveliu, prefață de Zeno Vancea). București: Editura Kriterion, 293 p.

Bîrlea, Ovidiu 2008: *Metoda de culegere a folclorului* (ed. I: 1969). Alba Iulia: Editura Reîntregirea, 320 p.

Comişel, Emilia, Francisc **László** 2006: *Constantin Brăiloiu, partizan al etnomuzicologiei fără frontiere. 36 de documente inedite privind colaborarea ştiinţifică a savantului român cu confraţii maghiari*. Cluj-Napoca: Editura Eikon, 168 p.

Cosma, Octavian Lazăr 1983: *Hronicul muzicii românești. Vol. 5: 1898-1920. Epoca enesciană. Viața muzicală*. București: Editura Muzicală, 466 p.

László, Ferenc 1985: *Bartók Bela: studii, comunicări, eseuri*. București: Editura Kriterion, 330 p.

Marian-Bălaşa, Marin 2006: *Music, Musicology, and Hungarian and Romanian Nationalisms*. În vol. *The New Central and East European Culture* (editat de Steven Totosy de Zepetnek, Carmen Andras, Magdalena Marsovszky). Aachen: Shaker Verlag, p. 257-267.

Marian-Bălaşa, Marin 2011: *Omenesc și știință. Pagini din subteranul folcloristicii şi muzicologiei româneşti (medalioane, precizări şi*

https://biblioteca-digitala.ro

dezvăluiri pe marginea Arhivei "Ioan R. Nicola"). Cluj-Napoca: Editura Tradiţii Clujene, 458 p.

Mîrza, Traian 1974: *Folclor muzical din Bihor. Schiţă monografică*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 428 p.

Mîrza, Traian (coordonator ştiinţific), Ilona **Szenik**, Gheorghe **Petrescu**, Zamfir **Dejeu**, Mircea **Bejinariu** 1978: *Folclor muzical din zona Huedin / Huedin környéki népzene.* Cluj-Napoca: Festivalul Naţional „Cîntarea României", Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Judeţului Cluj, Conservatorul de muzică „Gh. Dima" Cluj-Napoca, 502 p.

Pârvescu, Pompiliu 1908: *Hora din Cartal*. Cu arii notate de C.M. Cordoneanu. Bucureşti: Academia Română (*Din vieaţa poporului român. Culegeri şi studii*). I, 195 p.

A Forgotten Centennial:
The Romanian Ethnomusicology's Birth Certificate

Abstract

This paper argues for the acknowledgement of the volume *Cântece poporale românești din Comitatul Bihor (Ungaria)...* [Romanian Folk Songs from the Bihor County (Hungary)...] – authored by Bartók Béla and published by the Romanian Academy in 1913 – as the real starting piece, laying foundation, and birth certificate of the Romanian ethnomuzicology. It is true, Romanian national ethnomusicology had plenty of pioneers or forefathers. Yet, the musical historiographer and ethnographer T.T. Burada was way to ecclectic and uninfluential; the first folk pieces (30 in number) recorded on phonograph cillinders were poorly transcribed (Pârvescu 1908); and the famous official memorandae, as well as the phonograph recordings (1912) done by D.G. Kiriac – all these were not yet capable of launching an academic, fully-fledged discipline. Only the 1913 volume by Bartók brought up a great amount of field collected pieces (371). Thus, first and foremost, it did demonstrate a systematic approach, a vast project, a field method, a collecting methodology, the usage of a mechanical device that will be subject for archival proofing and storage, the aim for accurate and descriptive transcription, the sketch of a theoretical/musicological analysis (melodic systems, rhythms, lyrics/versification-melody connections). In the context of a longlasting nationalistic historiography, official recognition of Bartók's foundational contribution was not possible. Yet, this must be possibile nowadays, reason why... the pledge of this article (for the proper integration of Bartók's work within the Romanian national ethnomusicology).

https://biblioteca-digitala.ro

O vioară atipică folosită în cultura orală românească

Ovidiu Papană

În contextul în care viorile de construcție țărănească sunt destul de greu de găsit în perioada actuală de timp, o mare surpriză mi-a făcut prietenul meu de suflet Mugurel Roșu din Piatra Neamț, în momentul când m-a anunțat de existența unei viori cu eclise construită în mediul rural din această zonă a țării (Foto. 1.).[1] Ca instrument funcțional, vioara respectivă nu are un timbru muzical deosebit. La modul general, detaliile constructive ale instrumentului sunt realizate destul de corect. În plan conceptual-muzical vioara aceasta este însă un model instrumental total neconformist. Ea rămâne un document ancestral (un martor palpabil) al acestei importante secvențe de viață artistică din cadrul spațiului cultural românesc, în care *imitația* și în același timp *inovația* (două activități care aparent se exclud) se întrepătrund într-o acțiune creativă complexă.

Analizând amănunțit modul în care a fost construită această vioară, se poate observa ingeniozitatea nativă a meșterului de la țară (de acum aproximativ o sută de ani) care, necunoscând tehnologiile de lucru folosite de constructorii occidentali, a reușit să facă un obiect similar cu „cel domnesc" provenit din spațiul vest-european. Aici trebuie să ținem cont și de dotarea tehnico-materială sumară a atelierului în care lucra meșterul respectiv precum și de modul său de gândire (în planul activităților practice). Acest mod de gândire, format în mare măsură după tipologia zonei sale etnografice, era puternic ancorat într-un cadru temporal specific spațiului est-european din secolul trecut.

În privința adaptărilor (derogărilor) constructive făcute în stil personal de meșterul (interpretul) de la țară care a făcut acest instrument, surprizele constructive sunt foarte mari. Din start, chiar prin felul în care a fost concepută, vioara construită în județul Neamț se detașează net de instrumentele clasice, atât prin construcția prorpiu-zisă cât și prin forma sa de utilizare muzicală.

Pentru a înțelege mai bine o astfel de abordare constructivă trebuie menționat faptul că în cultura noastră orală vioara este utilizată

[1] Vioară folosită în mediul rural, construită la începutul secolului al XX-lea în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț.

https://biblioteca-digitala.ro

în mod preponderent ca instrument solistic. Majoritatea ansamblurilor tradiționale românești nu aveau în componența lor decât cel mult două viori. În contextul respectiv viorile solistice trebuiau să iasă în evidență în primul rând pe planul intensității sonore. Astfel se justifică timbrul strident al viorilor folosite în cadrul muzicii noastre tradiționale precum și diversele forme de utilizare muzicală ale variantelor constructive întâlnite la celelalte tipuri de viori din cultura orală.

Vioara folosită în mediul rural din zona județului Neamț are o serie de caracteristici proprii care o fac să fie socotită drept un experiment singular în cultura noastră orală. Prin construcție, placa rezonatoare din spatele instrumentului precum și eclisele sale sunt făcute tot din *molid*. Din acest considerent vioara este destul de fragilă, dacă ținem cont de ansamblul de forțe care acționează asupra ei prin întinderea coardelor. O altă particularitate constructivă este legată de aspectul vizual al „feurilor". Părțile marginale ale acestor „feuri" (foarte importante din punct de vedere acustico-muzical) sunt marcate doar prin câteva găuri succesive care „sugerează" forma propriu-zisă a detaliilor constructive specifice pentru placa rezonatoare din fața instrumentului (Foto. 1, Foto. 3.). Dealtfel, această placă de rezonață nu are anexată în interiorul ei nicio bară de susținere mecanică, piesă auxiliară care să o facă să suporte fără probleme presiunea exercitată de căluș în condițiile susținerii coardelor.

Cavitatea de rezonanță din interiorul instrumentului nu este prevăzută cu colțuri întăritoare la marginile ascuțite ale ecliselor. În acest caz se pare că meșterul care a construit acest instrument nu a reușit să vadă un model de vioară de tip clasic (dezmembrat) pentru a construi și celelalte detalii interioare.

Foto. 1 Vioară prevăzută cu eclise și arcușul său (original) folosite în mediul rural din județul Teleorman (piese construite de un meșter particular din satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto. 2 **Foto. 3**

Foto. 2, Foto. 3. Detalii constructive – vioară prevăzută cu eclise, folosită în mediul rural din județul Neamț: Foto. 2 – melcul, cuiele, locașul de fixare al cuielor și Foto. 3 – prăgușul, cordarul, „feurile", călușul și modul de dispunere al coardelor.

La acest instrument, fiecare placă de rezonanță este făcută din două piese simetrice de lemn. În privința grosimilor, plăcile sunt destul de subțiri, profilul lor fiind subdimensionat chiar din construcție. Placa de rezonanță din fața viorii are culoarea maro deschis, suprafața sa fiind protejată cu un lac strălucitor (posibil shelac). Datorită vechimii instrumentului și a utilizării sale neîngrijite, o mare parte a acestei suprafețe este acoperită cu o peliculă murdară de sacâz. Vioara nu este prevăzută cu intarsii. Eclisele și placa inferioară de rezonanță a instrumentului au o culoare diferită față de placa superioară de rezonanță (un maro închis cu nuanțe mov). Se pare că la aceste piese lacul protector originar a fost ras, suprafețele respective fiind revopsite (relăcuite) ulterior. Aici, lacul care alcătuiește pelicula exterioară de protecție a instrumentului este mat. Chiar dacă o parte din piesele componente ale cutiei de rezonanță nu au aceeași culoare și nici același lac protector, stilul meșteșugăresc în care acestea au fost lucrate ne îndreptățește să concluzionăm faptul că ele aparțin construcției inițiale. Pentru o mai bună consolidare a cutiei de rezonanță plăcile rezonatoare au fost fixate cu ajutorul unor cuie de fier.

Călușul (cel original) este făcut din os și are o formă reducționist-primitivă, modelul său fiind destul de neperformant (în comparație cu cel al călușelor clasice de tip standardizat) (Foto. 4).

https://biblioteca-digitala.ro

Foto. 4. Călușul original al instrumentului,
piesă auxiliară făcută din os.

În plan muzical, randamentul cutiei de rezonanță de la această vioară este destul de bun (sub aspectul intensității sonore emise). Din punct de vedere timbral însă, diferențele sonore sunt evidente, vioara nerdicându-se la nivelul instrumentelor cu calități interpretative deosebite.

Felul neconformist în care a fost gândită utilizarea instrumentului se poate vedea în momentul în care observăm *numărul coardelor folosite pentru cântat (șase) precum și modul dispunerii lor.* Astfel, numărul cuielor pentru fixarea coardelor este *șase,* prăgușul are *șase* șanțuri (grupate două câte două – Foto. 2.), iar cordarul are doar *trei* găuri bine distanțate una de alta (Foto. 3.). Dacă studiem și diversele urme confuze ale șanțurilor făcute pe creasta călușului original, ajungem la o singură concluzie logică: la această vioară, coardele libere au fost acordate după un sistem sonor bazat pe trei înălțimi distincte, fiecare sunet fiind emis cu ajutorul a două coarde „gemene", acordate la unison și poziționate foarte apropiat una de alta pentru a putea fi acționate la cântat în mod simultan (cu același deget și cu aceeași trăsătură de arcuș).

Ținînd cont de faptul că în cultura noastră orală, melodiile instrumentale de factură solistică executate la vioară nu aveau o întindere sonoră deosebită, ambitusul lor fiind poziționat înspre limita superioară de execuție muzicală, putem deduce că acordajul inițial la acest instrument era: *mi 1, la 1, re 1*. Pentru fiecare sunet de coardă liberă erau repartizate două coarde cu emisie sonoră paralelă. La cântat, efectul muzical al acestui sistem de acordaj este concretizat prin interpretarea a două sunete cu înălțimi identice (executate simultan), în care melodia este expusă la unison de *„un grup de instrumente omogene".*

https://biblioteca-digitala.ro

Sub aspect interpretativ, emisiile sonore ale acestui instrument sunt aproape nefirești, ele contrastând cu modul în care suntem tentați să ascultăm interpretările de tip violonistic. De fapt, când ne gândim la emisia sonoră a unei viori, în mod preconceput ne imaginăm deja un sunet muzical standardizat care (în funcție de caz) poate avea diverse nuanțări timbrale. Vioara de proveniență rurală din județul Neamț are o emisie cu o componentă sonoră care pune în derută chiar și interpretul muzical (dacă acesta cântă pentru prima oară cu o astfel de dispunere a cordelor).

Arcușul acestui instrument este construit tot în același atelier sătesc. El imită destul de bine profilul unui arcuș clasic dar este făcut mai grosolan și puțin mai scurt. Bagheta sa este făcută din lemn de fag și are toate elementele constructive ale unui arcuș de tip standardizat. Talonul însă este construit rudimentar și nu are sistemul mecanic de prindere folosit la arcușele fabricate în regim industrial. El este fixat (legat) pe baghetă cu ajutorul unei sârme de cupru, fiind sprijinit în partea sa superioară cu două cuie care îi limitează alunecarea.

Foto. 5. Detaliu de la arcușul construit în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț – fixarea talonului pe baghetă.

Pentru a avea o imagine comparativă în privința calității sunetelor emise de acest instrument în raport cu sunetele de factură clasică luate ca etalon sonor, în următoarele reprezentări grafice am ales ca eșantion muzical un sunet „la 1”, obținut de la vioara construită în județul Neamț. Și în cazul acestei viori, datorită problemelor ridicate de calitatea îndoielnică a cuielor originale (incompatibile cu diametrul orificiilor de la locașul de fixare al acestora), acordajul corect al coardelor libere este mai greu de realizat. În aceste condiții, *cele două sunete „la 1”,* produse de coardele instrumentului, nu sunt acordate perfect la unison. La modul

https://biblioteca-digitala.ro

global, ambele coarde au aceleași caracteristici sonore dar în condițiile în care vibrația lor este produsă simultan, pot fi sesizate unele mici diferențieri de frecvență.

În cadrul consemnărilor grafice făcute la acest eșantion muzical, având în vedere faptul că emisia sonoră conține două sunete aproape identice (executate simultan), aspectul tuturor reprezentărilor grafice este oarecum diferit față de reprezentările făcute pentru sunetele de tip singular.

În planul *caracteristicilor sonore*, emisia simultană a celor două coarde nu diferă în mod semnificativ față de cântatul întâlnit la o singură coardă. La această formă de interpretare, sunetele produse de ambele coarde sunt executate cu *aceeași trăsătură de arcuș* și sunt amplificate cu *același rezonator acustic*. Interferența celor două frecvențe (neegale ca mărime) generează însă pe parcursul cântatului fenomenul fizico-muzical definit prin termenul de „bătăi acustice”.

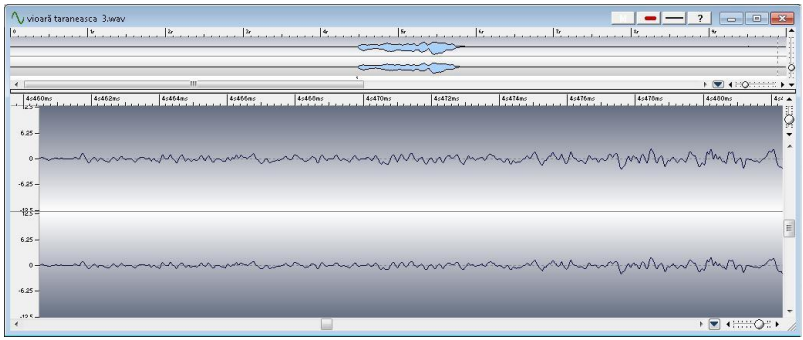


Fig. 1. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în perioada de atac a sunetului (instrument folosit în mediul rural, construit în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț).

În Fig. 1 avem reprezentare grafică sinusoidală a sunetului „la 1”, produs în mod simultan de două coarde cu caracteristici sonore identice, acordajul lor fiind aproape la unison. În secțiunea superioară a diagramei avem reprezentarea grafică a eșantionului sonor în care desfășurarea sinusoidală are o formă condensată. În această diagramă, reprezentarea aplatizată a atacului este abia vizibilă, fapt ce ne sugerează că punerea în vibrație a celor două coarde se derulează într-o perioadă de timp foarte scurtă – *sub o zecime de secundă.* Perioada regimului de desfășurare sonoră permanentă a emisiei sonore se manifestă într-un interval de aproximativ *o secundă*

https://biblioteca-digitala.ro

și două zecimi iar extincția sunetului se produce în aproximativ *două zecimi de secundă*. În cazul de față, durata totală a emisiei sonore de la acest eșantion muzical este destul de scurtă: *o secundă și aproape cinci zecimi*.

Dacă privim cu atenție forma aplatizată a desenului sinusoidal de la Fig. 1, se observă faptul că amplitudinea sa are o serie de „strangulări" pe parcursul desfășurării sale. Aceste variații ciclice de amplitudine (așa-numitele „bătăi acustice") evidențiate în reprezentările grafice sunt cauzate de interferența care se produce între frecvențele cu mărimi apropiate emise de cele două coarde. Practic, pe diagramă, rezultanta vizuală a acestor interferențe este obținută prin însumarea algebrică a celor două amplitudini generate de frecvențele emise simultan (în care, pe axa mediană a sinusoidei, amplitudinile din aceeași parte a axei se cumulează iar în relția cu cele amplasate în sens contrar, rezultanta amplitudinlor este egală cu diferența dintre ele). În condițiile în care „bătăile acustice" sunt bine reprezentate în plan auditiv, acest fenomen acustic este definit prin termenul de „vibrato".

În secțiunea inferioară a diagramei din Fig. 1 avem reprezentarea grafică a unui fragment din atacul sonor produs de cele două coarde, (reprezentarea grafică fiind făcută într-o formă desfășurată). Aici, desenul sinusoidal nu are încă o formă cu o evoluție ciclică. Acest parcurs destul de haotic al sinusoidei se explică prin multitudinea de factori discordanți care compun fenomenul acustic: scârțâitul produs de frecarea arcușului, interferența dintre cele două sunete emise simultan de coardele cu o frecvență apropiată, configurarea treptată a formei sinusoidale, obținută prin interrelaționările care se stabilesc treptat între sunetele fundamentale și armonicele lor superioare, etc.

Reprezentările grafice ale eșatioanelor muzicale ne oferă șansa de a putea observa cu multă acuratețe (într-o formă sintetizată vizual) toate interrelaționările acustice întâlnite în cadrul fenomenelor muzicale. În acest sens, la instrumentele care emit simultan două sau mai multe sunete, rezultanta sonoră are în componența ei o serie de factori fizico-acustici suplimentari care participă la forma globală a emisiei muzicale.

Cea mai mare problemă întâmpinată la citirea (decodificarea) reprezentărilor grafice ale eșantioanelor sonore este legată de faptul că în cazul unor emisii muzicale complexe, diagramele realizate pe calculator prezintă doar rezultatul final al „ecuației acustice". Simbolurile grafice convenționale nu oferă însă prea multe indicii care să explice modul în care se formează aceste construcții (relaționări) fizico-matematice.

https://biblioteca-digitala.ro

Revenind la unicitatea acestui instrument cordofon, la care emisia sonoră este făcută prin frecarea simultană a două coarde cu arcușul, putem afirma că maniera sa de cântat este particularizată chiar prin felul în care a fost concepută de constructor. Aici emisia muzicală se face prin dublarea unor sunete melodice care au frecvențele aproape identice. Datorită faptului că între cele două sunete (produse în același timp) apare în mod inevitabil fenomenul de interferență, parametri muzicali ai „conglomeratului sonor" sunt într-o continuă schimbare pe tot parcursul execuției melodice.

La eșantionul acustico-muzical înregistrat de la vioara construită în județul Neamț, pentru o prezentare cât mai corectă a regimului de desfășurare permanentă a sunetului am ales două fragmente grafice distincte din cadrul parcursului sinusoidal. Analizate în mod paralel, aceste reprezentări grafice ne pun în evidență într-o formă destul de sugestivă schimbările acustice produse prin interferența sonoră a celor două frecvențe apropiate.

În secțiunile inferioare ale diagramelor din Fig. 2 și Fig. 3 sunt ilustrate două fragmente distincte din reprezentarea grafică făcută pentru eșantionul de sunet „la 1". Ele fac parte din cadrul aceluiași desen sinusoidal. Cele două diagrame prezintă relațiile sonore ale regimului de desfășurare permanentă a sunetului în două ipostaze grafice diferite. În acest caz, interpretarea teoretico-muzicală a reprezentărilor acustice este făcută într-un mod comparativ.

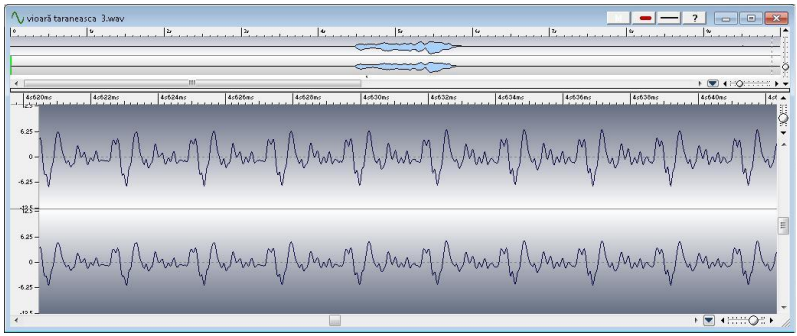


Fig. 2. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1" într-un moment din perioada regimului de desfășurare permanentă sonoră, sunet produs prin vibrația simultană a două coarde acordate la o înălțime aproape identică. Instrumentul folosit pentru producerea acestui eșantion sonor este vioara construită în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț.

https://biblioteca-digitala.ro

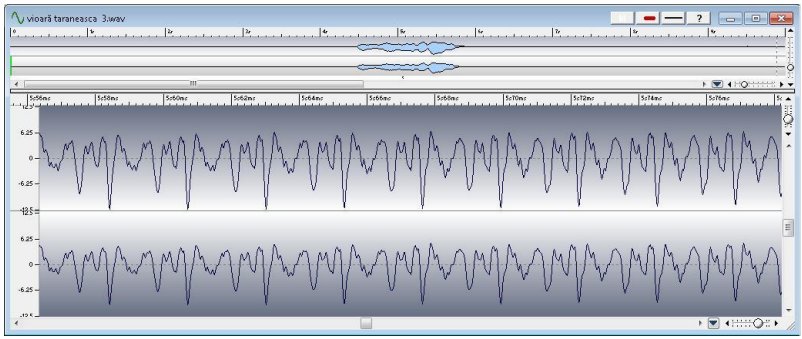


Fig. 3. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1”, preluată dintr-o altă perioadă de timp a regimului de desfășurare permanentă a sunetului emis de aceeași vioară.

În cadrul acestor diagrame, desenele sinusoidale au o construcție destul de complicată. Aici putem sesiza asemănarea celor două forme de sinusoidă, a căror construcție grafică se bazează pe o concepție tipologică aproape comună. Ambele diagrame ne prezintă la modul particularizat relația *temporară* apărută între sunetul fundamental și armonicele lui superioare.

La emisiile muzicale făcute cu două surse de sunet aproape identice, pe parcursul desfășurării sonore, în plan grafic, apar o serie de variații ale desenului sinusoidal de bază. Aceste variații grafice au forme diferite față de modelul oferit de sinusoida inițială. Ele vizează aspectul „zig-zagurilor” din ciclul sinusoidal (a se observa dezvoltările sinusoidelor la cele două diagrame). Deosebirile care apar între aceste reprezentări acustice vizează forma sinusoidelor și mărimea amplitudinilor. În acest caz avem practic două variante sonore ale aceluiași tip de sursă muzicală care își modifică în mod continuu parametrii funcționali.

În cadrul reprezentării sonore globale a eșantionului sonor, cele două forme grafice ale diagramelor din Fig. 2 și Fig. 3 se derulează într-un mod alternativ (dar odată cu revenirea lor ulterioară aspectul acestor forme grafice este ușor transfigurat). Acest fenomen acustic este produs prin interferența apărută în relația dintre cele două surse sonore cu frecvențe apropiate.

Ținând cont de faptul că pe parcursul derulării sunetului, forma sinusoidală nu prezintă schimbări majore, putem trage concluzia că în cadrul acestei familii spectrale componența frecvențelor (nu și reprezentarea lor proporțională) rămâne

https://biblioteca-digitala.ro

neschimbată pe tot parcursul perioadei de desfășurare permanentă a sunetului.

La eșantionul sonor produs de această vioară, efectul audibil al interferenței rezultate din asocierea celor două sunete apropiate ca frecvență nu este cel de tipul vibratoului. În momentul audierii acestei emisii sonore, urechea distinge destul de clar existența a două sunete separate. Pe parcursul cântatului se crează un fel de spațializare acustică a celor două surse muzicale, spațializare explicată prin faptul că sunetele emise de coardele viorii nu au frecvențele îndeajuns de apropiate pentru a genera fenomenul fizic al vibratoului propriu-zis.

Fig. 4. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în prima perioadă de extincție sonoră (instrument folosit în mediul rural, construit în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț).

Prima perioadă de extincție sonoră (perioada audibilă) a acestui sunet produs prin asocierea celor două surse sonore cu frecvențe apropiate este prezentată în diagrama acustică din Fig. 4. Comparativ cu alte reprezentări grafice făcute prin emisia singulară a unui sunet complex, aici forma desenului sinusoidal este încă destul de complicată. Meandrele care se mai mențin încă în cadrul desenului sinusoidal sunt rezultatul interferențelor dintre cele două surse muzicale care se manifestă sonor în mod simultan.

De obicei în secțiunea extincției sonore, în plan spectral, armonicele superioare din registrul înalt al sunetului fundamental părăsesc rapid complexul muzical-acustic. Drept rezultat, la acest moment de parcurgere sonoră, în majoritatea cazurilor, forma sinusoidală este simplificată drastic prin asanarea „asperităților” apărute în cadrul reprezentărilor grafice anterioare.

În cadrul acestui eșantion muzical simplificarea liniei sinusoidale este făcută doar parțial. Aici asocierile vechiului

https://biblioteca-digitala.ro

conglomerat sonor apar destructurate destul de mult dar mai rămân încă viabile. Amplitudinile desenului sinusoidal sunt reduse confirmând faptul că sunetul din această secvență sonoră a intrat într-o fază slab audibilă.

La repezentările grafice sinusoidale, aspectele de ordin timbral sunt mult mai greu de intuit. Codificările grafice făcute cu ajutorul sinusoidelor redau într-o manieră destul de corectă aspetele de ordin timbral apărute în cadrul asocierilor de frecvențe, dar reprezentările lor grafice nu au un caracter bine particularizat. Aceste reprezentări pot genera unele interpretări fizico-acustice în care elementul concret este scos în evidență destul de puțin.

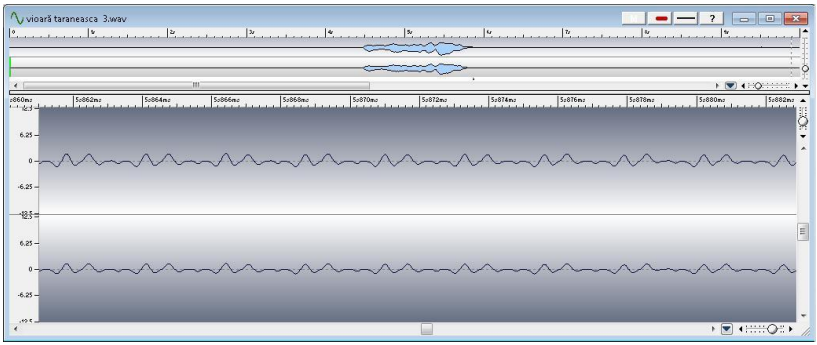


Fig. 5. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în a doua perioadă de extincție – cea slab audibilă (instrument folosit în mediul rural, construit în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț).

În Fig. 5 putem observa un fragment din reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în a doua perioadă de extincție (preioada slab audibilă). În acest moment de execuție sonoră amplitudinile desenului sinusoidal sunt foarte mici, aspectul său fiind mult simplificat. Această reprezentare ne arată că înspre finalul vibrației sonore, sunetul fundamental rămâne în postura unei componente spectrale care reușește să se mențină încă în plan sonor. Forma sa efectivă de participare sonoră este însă destul de anemică.

https://biblioteca-digitala.ro

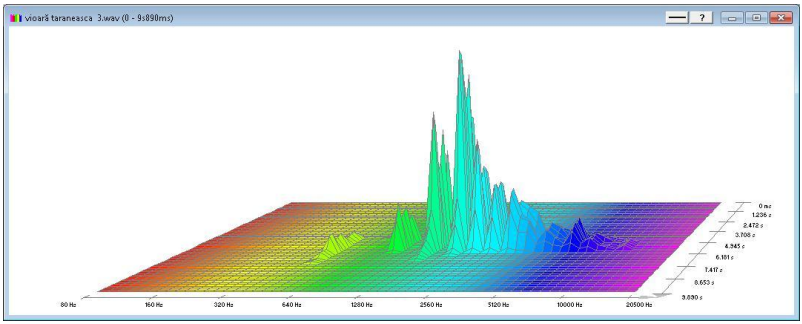


Fig. 6. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „la 1” (instrument folosit în mediul rural, construit în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț), banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 80 Hz – 20.000 Hz.

Pentru studiul detaliilor de ordin timbral, reprezentarea grafică cea mai elocventă este făcută în cadrul analizelor de tip tridimensional. În Fig. 6 avem reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „la 1” emis prin asocierea celor două surse sonore cu frecvențe apropiate. O primă concluzie oarecum neașteptată este legată de faptul că participarea sunetului fundamental în cadrul asocierilor timbrale este aproape nesemnificativă. În plan auditiv, în mod oarecum curios, această participare anemică este destul de bine sesizată. Participarea armonicelor superioare ale sunetului fundamental este deosebit de consistentă inclusiv a celor din registrul înalt. Aici se remarcă armonicele: *trei, patru* și *cinci*, care domină cu amplitudinile lor componența spectrală în ansamblul ei. Pe plan audibil, sunetul acestui eșantion sonor are un timbru deschis, el având în același timp și o nuanță sonoră care seamănă cu emisiile de tip „telefonic”.

Aspectul pe care îl au toate amplitudinile frecvențelor reprezentate în cadrul acestei diagrame este asemănător cu cel al unor forme geometrice care au ca model grafic un triunghi de tip isoscel (cu baza mai mult sau mai puțin lărgită). În cazul în care baza acestor forme geometrice este mai bine reprezentată emisia frecvențelor respective este neclară. La reprezentările grafice tridimensionale, amplitudinile sunetelor pure sunt marcate prin structuri de formă lamelară foarte subțiri. În acest sens, la eșantionul sonor reprezentat grafic în diagrama de la Fig 6 se poate vedea o emisie destul de confuză a frecvențelor cuprinse în asocierea spectrală.

https://biblioteca-digitala.ro

La diagramele de tip tridimensional, evoluția temporală a sunetului fundamental precum și a armonicelor sale poate fi văzută urmărind traseul liniar al amplitudinilor pentru fiecare frecvență în parte (traseu oblic care pornește din spatele reprezentării grafice). În cazul eșantionului muzical, reprezentat grafic prin diagrama din Fig. 6, implicarea interferențelor sonore în procesul de emitere a sunetului este marcată prin acel șir de „vârfuri muntoase abrupte" care poate fi observat în parcursul temporal al amplitudinilor dezvoltate de frecvențele principale. Schimbarea fluctuantă a mărimilor pe care le au ampitudinile emisiei sonore pe parcursul desfășurării fenomenului muzical ne sugerează grafic o ușoară variație a intensităților pe care le dezvoltă asocierile de frecvențe din cadrul conglomeratului sonor.

La vioara de factură rurală, construită în satul Neagra, comuna Tașca, județul Neamț investigațiile făcute pe baza reprezentărilor grafice din cadrul diagramelor acustice ne arată că sunetele muzicale cântate la acest instrument (obținute prin asocierea a două surse sonore cu frecvențe apropiate) au o formă de alcătuire deosebit de complexă. În plan auditiv, efectul emisiei sonore spațializate, produs la vioară prin execuția simultană a celor două sunete identice, crează o formă de exprimare muzical-instrumentală ieșită din comun prin ineditul său. Din păcate, acest instrument cu un model de execuție muzicală aparte a rămas doar un experiment singular în practica interpretativă din cultura noastră orală.

https://biblioteca-digitala.ro

Vioara românească cu „goarnă”

Foto. 1, Foto 2. Modele de vioară românească cu „goarnă”

Foto. 3, Foto 4.
Detaliu la viorile cu „goarnă” – doza mecanică și călușele.

Vioara cu doză mecanică și cu „goarnă” este un instrument muzical de factură modernă, care a beneficiat din plin de progresele tehnologice înfăptuite în ultimele două secole. Apariția și afirmarea ei ca instrument cu un statut oarecum diferit în cadrul familiei instrumentelor cordofone cu arcuș (un model neconformist în raport cu viorile clasice de referință) este legată de studiile acustice făcute în secolele al XIX-lea și al XX-lea, mai precis, de experiențele care vizau înregistrarea și reproducerea mecanică a diverselor sonorități. De fapt, principalul beneficiar al studiilor acustice a fost *gramofonul*, un aparat care transformă vibrația sonoră în mișcări mecanice, mișcări care pot fi stocate (configurate) pe un suport material. În cazul acestor aparate acustico-mecanice, fenomenul fizic este reversibil, adică

https://biblioteca-digitala.ro

mișcarea mecanică stocată anterior, la rândul ei, poate genera (reproduce pe linie auditivă) sonoritatea inițială.

Emiterea sunetelor la vioara cu doză mecanică este o variantă aplicativă a aceluiași principiu sonor care a fost folosit la instalațiile acustico-mecanice ale gramofonului.[1] Vibrația vârfului de ac (obținută prin modul în care acesta parcurge deviațiile de pe traseul circular al discului) este înlocuită la vioara cu goarnă, cu vibrația coardelor. O doză mecanică, prevăzută cu o membrană foarte sensibilă, preia aceste vibrații, le amplifică cu ajutorul membranei și le transmite în mediul înconjurător printr-un rezonator tubular care se termină cu un pavilion (o pâlnie construită după modelul trompetei). Practic, în cazul acestui experiment, doza mecanică la care este anexat pavilionul este substitutul acustic al cutiei de rezonanță din lemn, folosită pentru amplificarea sunetului la vioara obișnuită.

Primul instrument cordofon cu doză mecanică, la care era atașat un pavilion a fost inventat de John Matthias Augustus Stroh (1828 – 1914). Instrumentul a fost patentat în Anglia la Londra, în anul 1899. Construcția în regim de serie a acestui instrument (cunoscut sub denumirea de Stroviols) a fost făcută de către fiul său Charles Stroh (cu aproximație) până în anul 1909, când instrumentul începe să fie produs pe scară largă de firma George Evans & Co. În România instrumentul era cunoscut sub denumirea de vioară sistem „Tiebel" – radio sau „Tiebelophon"[2].

Vioara concepută să amplifice sunetul cu o doză mecanică avea un sunet puternic și unidirecțional, calități care o ajutau să fie foarte performantă la înregistrările primitive făcute pentru gramofon în perioada interbelică. Timbrul pe care îl emitea această variantă constructivă de vioară (net inferior în comparație cu timbrul viorilor inițiale) seamăna cu sunetul de tip „telefonic". În plan competitiv, odată cu trecerea timpului, componenta timbrală a sunetelor a fost principalul handicap care a determinat scoaterea din uz a acestui instrument, deoarece înregistrările/redările muzical-sonore ulterioare (odată cu introducerea pick-upului modern) au devenit mult mai performante sub aspect calitativ.

Producția și comercializarea viorii cu doză mecanică a fost sistată în anul 1942, când instrumentul a început să nu mai aibă căutare la nivelul pieței internaționale.

---

[1] PAPANĂ, Ovidiu: *Studii de Organologie, Instrumente tradiționale românești*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006, pag. 100 – 102.
[2]ALEXANDRU, Tiberiu: *FOLCLORISITCA, ORGANOLOGIE, MUZICOLOGIE, Studii*, Editura Muzicală, București, 1978, pag. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

Vioara cu „goarnă” este o variantă românească a instrumentului construit de John Matthias Augustus Stroh, ea fiind făcută de constructorii individuali români din mediul rural. Apariția acestor construcții de factură individuală în peisajul culturii orale românești s-a datorat faptului că în zona Bihorului și pe Clisura Bănățeană a Dunării (unde instrumentul este cunoscut sub denumirea de „laută cu tolcer”) acest tip de vioară a rămas viabil și după căderea Stroviols-ului în dizgrație. În acest sens, vioara cu „goarnă” de construcție manuală românească înlocuia cu succes un produs industrial care a dispărut de pe piața muzicală autohtonă.

Cu toate că vioara cu „goarnă” a fost utilizată la început în cadrul mediului urban (prin promovarea ei de către mass-media – mai precis, a studiourilor de înregistrări), acest instrument nu a rămas în folosința interpreților de la orașe. Branșa lăutarilor avea alte principii estetice de apreciere sonoră, principii după care vioara cu „goarnă” nu putea fi agreată.

În mediul sătesc ea a devenit treptat un instrument tradițional. De cele mai multe ori, constructorii viorilor cu goarnă au fost și buni interpreți, aceștia remarcându-se de-a lungul timpului ca lideri muzicali în spațiul etnografic local.

Sonoritatea viorii cu „goarnă” este penetrantă, dură, necizelată (în componeta sa timbrală impunându-se în mod preponderent armonicele cu frecvențe medii din spectrul armonicelor superioare ale sunetului fundamental).

Viorile cu „goarnă” de provenienţă manuală din mediul sătesc nu au un randament sonor standardizat, deoarece unele modele nu sunt bine puse la punct în plan tehnico-acustic. De asemenea, ele au mici diferențieri constructive față de modelul stroviols-ului inițial (în privința modului (poziției) de amplasare al dozei mecanice în raport cu călușul viorii). În lipsa dozelor originale de gramofon, dozele mecanice de la aceste viori sunt construite tot manufacturier. Calitatea dozelor (și mai ales a membranelor) influențează în mod hotărâtor randamentul instrumentului. Pavilionul cu funcții rezonatoare este luat de la unele goarne (trompete) vechi sau de la instrumentele de fanfară dezafectate. Profilul acestor pâlnii terminale este de dimensiuni și forme diferite, el influențând de asemenea în mod semnificativ calitățile sunetului. În unele cazuri, datorită unor stângăcii constructive, la instrumentele cu doze mecanice făcute mai puțin îngrijit, intensitatea emisiei sonore este destul de scăzută. Corpul viorilor cu „goarnă” nu este construit după o formă standardizată. În linii mari, dimensiunile instrumentelor sunt respectate. Aspectul lor

https://biblioteca-digitala.ro

însă diferă de la caz la caz, fiecare constructor având propria sa variantă constructivă.

În mod similar cu viorile de construcție manuală din mediul sătesc, vioara cu goarnă are un timbru care seamănă mult cu cel produs de instrumentele primitive. Acest timbru este foarte potrivit pentru cântecele tradiționale românești de factură arhaică. Construcția viorii cu „goarnă" este foarte ușor de realizat, în condițiile în care se poate achiziționa o doză de gramofon. De fapt, acestea au fost principalele motive pentru care instrumentul a rămas viabil până în momentul de față în peisajul rural al culturii noastre orale.

Utilizarea viorii cu „goarnă" în practica muzicii instrumentale (din Bihor) până în ziua de azi precum și construirea ei într-o variantă tehnico-acustică oarecum aparte în raport cu modelul original (producerea ei manuală fiind făcută într-o perioadă de timp de aproape un secol) ne îndreptățește să considerăm această vioară ca făcând parte din categoria instrumentelor tradiționale românești.

În privința calităților sonore, vioara cu goarnă s-a remarcat încă de la începutul utilizării sale prin penetrația agresivă a sunetului său, caracterizat printr-o sonoritate nefirească, artificială. Prezența rezonatorului de tip pavilion îi dădea posibilitatea de a transmite sunetele într-un mod unidirecțional. În aceste condiții (în zona Bihorului), ea a fost utilizată fără probleme în cadrul manifestărilor artistice tradiționale ale satelor. Astfel, vioara cu „goarnă" a putut face față cu succes ascensiunii instrumentelor de suflat (în special a taragotului) în practica muzical-artistică orală, instrumente care au început să se impună treptat în cultura rurală din zona Banatului și a Transilvaniei.

Pentru a vedea în plan grafic diferențele timbrale pe care le are acest instrument în raport cu celelalte tipuri de viori, am recurs la aceeași formă de analiză spectrală a sunetului făcută pe calculator.

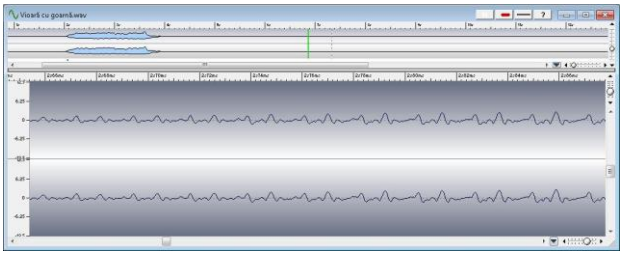


Fig. 1. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1" în perioada de atac a sunetului (vioara românească cu „goarnă").

https://biblioteca-digitala.ro

În diagrama din Fig. 1 avem reprezentarea grafică a sinusoidei sunetului „la 1" emis la vioara cu „goarnă". În partea superioară a diagramei, la imaginea mult aplatizată a desfășurării sunetului se poate vedea faptul că amplitudinea sinusoidei are o evoluție destul de constantă. Pe parcursul desfășurării ei temporale, această amplituduine are foarte mici fluctuații. În cazul de față, sunetul emis are atacul făcut într-o perioadă mai lungă de timp: aproximativ *două zecimi de secundă* (a se vedea mica evoluție liniară a amplitudinii de la începutul diagramei sonore). Fragmentul sonor al regimului de desfășurare permanentă a sunetului este destul de stabil sub aspectul amplitudinii. Aici forma geometrică aplatizată a sinusoidei are un aspect puțin crenelat (perioada de timp a acesteia fiind de *o secundă și trei zecimi*). Perioada de extincție sonoră are o durată destul de mare (atât în partea audibilă a sunetului cât și în partea sa slab audibilă – aproape *cinci zecimi de secundă*). La acest eșantion muzical, durata totală de emisie a sunetului este de aproximativ *două secunde*.

Forma și evoluția amplitudinilor de la cele două extreme ale sinusoidei este datorată modului în care este pusă în vibrație membrana mecanică. Aceasta este făcută dintr-un material special „mică" sau dintr-o foiță subțire de cositor (de formă ondulată). Datorită pârghiei mecanice folosite la transmiterea și amplificarea sunetului dinspre căluș,[1] membrana vibrează (forțat la comanda pârghiei) într-o manieră oarecum diferită față de felul în care vibrează placa rezonatoare de la corpul unei viori cu cutie de rezonanță. Prin construcție, suprafața care vibrează la această membrană este foarte mică (diametru membranei are cu aproximație șapte centimetri). La dimensiunea respectivă, dispozitivul mecanic nu își permite să dezvolte o macro-structură vibratoare, cu subîmpărțirile ei aferente (structură concretizată prin micile suprafețe care au vibrațiile lor independente) ca și în cazul plăcilor rezonatoare ale viorilor obișnuite. În această situație constructiv-mecanică, și raportul de reprezentare al amplitudinilor (raportul dintre sunetul fundamental și armonicele sale superioare) este marcat pe diagramă într-o formă oarecum particulară.

În partea inferioară a diagramei, la atac (pe imaginea desfășurată a sinusoidei), încă de la începutul formării sunetului, se poate observa o relaționare destul de precisă între frecvența sunetului fundamental și celelalte frecvențe ale armonicelor sale. Prin forma pe

[1] PAPANĂ, Ovidiu: *Studii de Organologie, Instrumente tradiționale românești*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006, pag. 101, 102.

https://biblioteca-digitala.ro

care o ia traiectoria desenului se vede clar că o parte din frecvențele armonicelor superioare ale acestei asocieri sonore se impun chiar de la începutul desfășurării sonore. Astfel, sinusoida se organizează treptat într-o dezvoltare ciclică în care ampitudinile alcătuiesc un desen inițial simplu, desen care se amplifică treptat. Și în cazul de față, forma incipientă a sinusoidei prefigurează dezvoltarea sa ulterioară din cadrul regimului de desfășurare permanentă a complexului sonor.

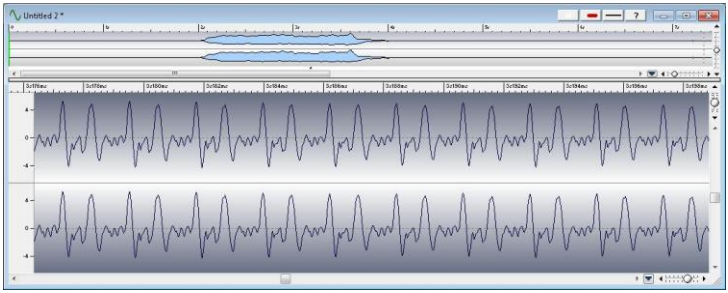


Fig. 2. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1" în regimul de desfășurare permanentă a sunetului (vioara românească cu „goarnă").

În partea inferioară a diagramei din Fig. 2 se poate vedea reprezentarea grafică a sinusoidei în cadrul regimului de desfășurare permanentă a sunetului emis de vioara cu goarnă. Aici, traiectoria sinusoidei este afectată în mare măsură de participarea foarte activă a armonicelor superioare. Ca și în cazul viorii „pochete", sunetul viorii cu „goarnă" este bine particularizat prin impunerea dominantă a acestor armonice. Datorită acestui fapt, forma sinusoidei este fragmentată profund, aspectul ei general este însă ciclic și destul de uniform. Interrelaționarea consistentă a armonicelor are în acest caz drept rezultat, micile zig-zaguri care alternează cu mișcarea de largă amplitudine, dezvoltată de principalele fragmentări sinusoidale.

Pe traiectoria acestei sinusoide, amplitudinile armonicelor superioare ale sunetului fundamental se impun cu mai multă pregnanță. Ele se compun sau se exclud (pozițional) printr-o reașezare dimensională de tip algebric. Există o oarecare rivalitate între aceste frecvențe. În acest sens, forma minusculă a zig-zagurilor din cadrul sinusoidei ne arată că unele amplitudini ale complexului sonor se contracarează reciproc, determinând acest parcurs oarecum ciudat în desfășurarea sinusoidală.

https://biblioteca-digitala.ro

În plan auditiv, timbrul sunetului emis de acest instrument este deschis, metalic (el fiind asemănător cu cel întâlnit la trompetă). În mare măsură, această caracteristică timbrală este determinată de complexul rezonator al instrumentului (doza metalică, membrana dozei, confecționată din „mică” și pavilionul metalic făcut după modelul instrumentelor aerofone din alamă).

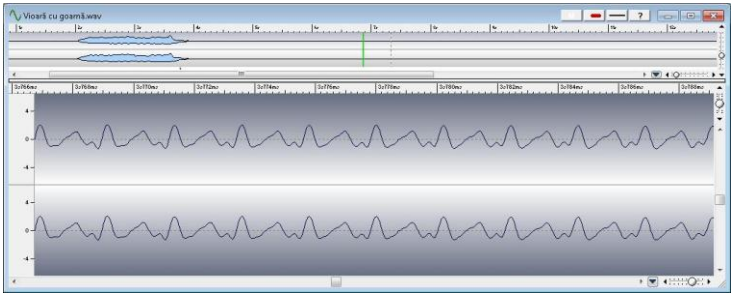


Fig. 3. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în prima perioadă de extincție (vioara românească cu „goarnă”).

Următorea reprezentare grafică (Fig. 3) ne înfățișează mișcarea sinusoidei în prima parte a perioadei de extincție a sunetului emis de vioara cu goarnă. Această parte audibilă a extincției are ca durată aproape *două zecimi de secundă* (a se vedea forma condensată a sinusoidei din partea superioară a diagramei). În partea inferioară a diagramei putem urmări evoluția/forma detaliată a desenului sinusoidal, în condițiile în care sunetul chiar dacă este prelungit prin inerția vibrației, a pierdut mult din intensitate. Este perioada în care arcușul nu mai acționează asupra coardei, această coardă vibrând la începutul perioadei de extincție într-o formă puternic amortizată. Aici, desenul sinusoidei (încă destul de neconformist) se simplifică mult, semn că o mare parte din armonicele superioare ale sunetului fundamental nu mai participă în aceeași măsură la alcătuirea componentei spectrale anterioare.

În ansamblul ei, pe parcursul extincției sonore, sinusoida începe să prindă un contur mult mai lejer, contur care tinde să se apropie de forma sa obișnuită. Desfășurarea grafică a sinusoidei rămâne ciclică, frecvențele care participă la acest parcurs sonor pierzând însă mult din amplitudinea lor.

https://biblioteca-digitala.ro

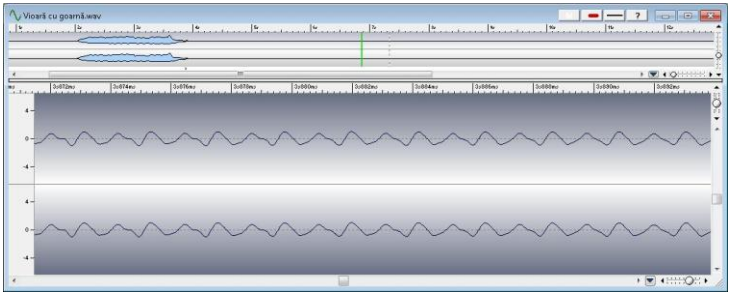


Fig. 4. Reprezentarea grafică sinusoidală a sunetului „la 1” în a doua perioadă de extincție – perioada cu sunetul slab audibil (vioara românească cu goarnă).

În partea inferioară a reprezentarii grafice sinusoidale din Fig. 4 se poate vedea cea de a doua parte a perioadei de extincție a sunetului emis de vioara cu goarnă (perioada slab audibilă). Aici, participarea combinată a armonicelor superioare este nesemnificativă traiectoria sinusoidei arătându-ne că au rămas viabile doar două din frecvențele componente ale ansamblului sonor. În această secvență temporală de la finalul extincției sonore, una din cele două frecvențe rămase se manifestă foarte timid (practic, ea se pliază cu o participare foarte vagă pe frecvența care încheie desfășurarea sonoră).

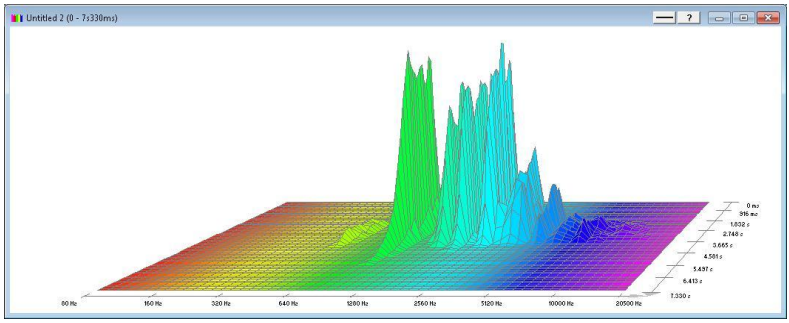


Fig. 5. Reprezentarea grafică tridimensională a sunetului „la 1” (vioara românească cu goarnă), banda de frecvență utilizată pentru reprezentarea înălțimilor: 80 Hz – 20.000 Hz.

https://biblioteca-digitala.ro

La vioara cu goarnă, (exact ca la vioara „pochette"), cele mai concludente relații stabilite pe linie spectral-timbrală sunt evidențiate foarte clar în reprezentarea grafică tridimensională a sunetului (Fig. 5). Și aici, în cadrul interrelaționărilor făcute între sunetul fundamental și armonicele sale superioare, prezența sunetului fundamental este aproape neglijabilă, acest sunet fiind tot un fel de anexă complementară a armonicelor sale superioare. De fapt, în complexul sonor al sunetului emis de vioara cu goarnă, domină armonicele *doi, trei, patru* și *cinci,* raportul stabilit între ele fiind foarte echilibrat. În ecuația acestor relaționări, armonicul *șase* are de asemenea, o amplitudine destul de bine reprezentată.

În cadrul proceselor tranzitorii, pe parcursul emisiei sunetului, desfășurarea sonoră a armonicelor este făcută într-o formă oarecum neconvențională. Dacă în perioada atacului și a regimului de desfășurare permanentă a sunetului, evoluția complexului sonor este destul de stabilă (în forma sa particulară de reprezentare a amplitudinilor), în perioada de extincție sonoră, majoritatea frecvențelor componente ale sunetului își încetează emisia. Astfel, (în mod surprinzător) *sunetul fundamental*, și mai apoi toate armonicele din banda înaltă de frecvență părăsesc ansamblul sonor, pe parcursul emisiei rămânând în vibrație doar frecvențele corespunzătoare armonicelor *doi, trei, patru* și *cinci.* La partea finală a extincției, din tot complexul sonor, singura frecvență care rămâne până la sfârșitul vibrației coardei este cea a armonicului *doi*.

Sub aspectul componenței timbrale, emisia sonoră a viorii cu goarnă este destul de atipică și necompetitivă în plan calitativ. În cadrul familiei sonore, sunetul fundamental este foarte slab implicat, el fiind surclasat tot timpul de armonicele sale superioare.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Muzicieni români în texte şi documente (XXVI)
Fondul Viorel Cosma

Corespondenţa compozitorilor români din prima jumătate a sec. XX, continuă să prezinte un interes major pentru istoria muzicii noastre atât de săracă în documente primare. Suita celor 11 epistole, semnate de Enrico Mezzetti, Alexandru Zirra, Dinu Lipatti, Alfred Mendelsohn, Paul Constantinescu şi George Boskoff, dezvăluie momente inedite din biografia acestor muzicieni, iar *Memoriul* de activitate al italianului, naţionalizat român, Umberto Pessione comunică o serie de epistole puţin cunoscute din perioada primului război mondial, când dirijorul italian – în colaborare cu George Enescu – s-a implicat în lupta dramatică pentru statizarea Operei Române din Bucureşti (1921).

Scrisoarea compozitorului Enrico Mezzetti, cel mai de seamă reprezentant al grupului de muzicieni italieni care s-au stabilit la Iaşi în sec. XIX contribuind la înflorirea învăţământului nostru muzical şi la afirmarea mişcării artistice din Moldova în pragul sec. XX, dezvăluie faptul că – împreună cu marele său conaţional, italianul Alfonso Castaldi, autorul marşului *La arme!-* a scris marşul *Înainte spre Carpaţi* în pragul izbucnirii primului război mondial (1914). Era un gest patriotic, la unison cu întreaga pleiadă de creatori români care participau la mişcarea de întregire a României Mari (1919/20).

Memoriul de activitate al compozitorului şi dirijorului Umberto Pessione (1889-1943) dezvăluie aportul Clotildei Mareşal Averescu la închegarea Operei Române din Bucureşti (1913-1919) în refugiul artiştilor la Iaşi, precum şi acţiunile de binefacere (concerte, recitaluri, spectacole) ale lui George Enescu în timpul primului război mondial. Partea a doua din documentul lui U. Pessione relevă rolul său la catedra de operă a Conservatorului din Bucureşti şi prezenţa la pupitrul Operei Române până în clipa morţii (1943). Inedită este şi

https://biblioteca-digitala.ro

"recomandarea" lui George Enescu (1930) pentru dobândirea cetăţeniei române şi încadrarea în instituţiile artistice din România.

Epistola de mulţumire a lui Dinu Lipatti pentru volumele de folclor ale binecunoscutei cercetătoare bulgare RainaKazzarova-Koukoudova (1943), obţinute la Sofia cu ocazia concertului susţinut sub bagheta lui Saşa Popov (25 februarie 1943, *Concertul pentru pian* de Liszt), dezvăluie şi faptul că a primit o serie de indicaţii profesionale, ce-i vor fi "foarte utile în timpul verii, când speră să compună şi să lase pianul în repaus". Asistase şi la o conferinţă de folclor "foarte interesantă", ce merita să fie reluată "într-o sală mai mare". Întâlnirea Lipatti- Katzarova din Capitala Bulgariei a fost puţin speculată de biografii marelui nostru pianist în monografiile publicate până în prezent.

Epistola de refuz a lui Alexandru Zirra către tânăra cântăreaţă Vera Mora, o susţinătoare pasionată a cântecului şi liedului românesc în Cehoslovacia (unde era stabilită de multă vreme), face parte din numeroasele solicitări similare, ce nu şi-au aflat rezolvarea imediată, dar ulterior şi-a atins scopul din plin (Brediceanu, Drăgoi, Monţia). Chiar şi Al. Zirra i-a oferito serie de arii din operele sale, pe care Vera Mora le-a cântat în primă audiţie.

Cărţile poştale ilustrate ale lui Paul Constantinescu şi Alfred Mendelsohn către şeful serviciului de relaţii internaţionale al Uniunii Compozitorilor, Paul Sterian, sunt gesturi colegiale pline de umor şi prietenie, care reflectă atmosfera ce domnea prin anii 1955 – 1960 în instituţia condusă de preşedintele Ion Dumitrescu. Ele completează "peisajul epistolar" şi cu celelalte scrisori semnalate în articolele noastre anterioare.

În sfârşit, cele trei scrisori ale lui George Boskoff (1882-1960) către fosta sa soţie (rămasă în staţiunea balneară Govora după cel de al doilea război mondial) ilustrează suferinţa singurătăţii virtuozului pianist, stabilit definitv la Paris, rămas la bătrâneţe fără familie, măcinat de sentimentul "dorului" - revenit ca un refren, în finalul *fiecărei* epistole.

Corespondenţa "dezrădăcinaţilor" (Mezzetti, Pessione, Boskoff) este un capitol de istorie sentimentală încă neelucidat în istoria muzicii noastre.

Viorel Cosma

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Enrico Mezzetti — Limba română
Destinatar: Nathan Mischonznicky, editor — Scrisoare,
Locul şi data: [Iaşi, 1914] — manuscris autograf

Stimate D^le^ Mischonznikzy

Zi cu zi am aşteptat corecturile însă cu multă părere [de rău] sunt nevoit să constat că n'am noroc!

Păcat că în momentele de faţă nu-i deja tipărită, cu siguranţa că aş fi avut succesul care l'a avut Castaldi anul trecut cu marşul lui *La arme!*. Pe lângă că am contribui mult la încălzirea sufletelor, am avea un frumos profit material. Eu aş fi foarte mulţumit să-mi stipulezi în contractul de cesiune aceleaşi condiţiuni care le-ai avut şi cu Castaldi.

Îţi trimit partiturile pentru cor mixt şi cor bărbătesc. Ca chestie de (?) bizare îţi mai trimet un marş care l'am alcătuit acum în vacanţă din imnuri Italiene şi Române, este de efect şi de ocazie mai ales că s'a făcutşi făcut liga Italo-Română.

Zilele acestea îţi trimet şi partiturile de la ambele marşuri. În ce priveşte marşul Liga ţi l'am trimis mai mult ca curiozitate. Poate găseşti că ar fi bine venit.

Dacă însă n'ai ce face cu dânsul, atunci te rog cu vreo ocazie oare care să mi'l trimeţi înapoi.

În aşteptarea mult doritei corecturi, primeşte sensibilele mele salutări.

Enrico Mezzetti

N.B. Cred că te-ai gândit să faci marşului o copertă sugestivă şi corespunzătoare cu sensul poeziei.

[Este vorba de marşul "*Înainte, spre Carpaţi!*" text de Victor Eftimiu]

Autor: Umberto Pessione — Limba română
Data: 1943 — Memoriu

Colecţia Maria Pessione

MEMORIU

În anul 1913, am fost chemat în ţară de un Comitet, care avea Înaltul patronaj al Majestăţii Sale Regina Maria (pe atunci Principesă Moştenitoare) în fruntea cărui comitet se afla D-na Clotilda Mareşal Averescu şi care avea scopul de a înfiinţa o Operă Română.

https://biblioteca-digitala.ro

Chemarea mea în ţară era în legătură cu însărcinarea ce mi se dădea de a organiza această Instituţie. În acest scop au avut loc câteva audiţii printre care şi una la Palatul Cotroceni, dar din cauza celui de al doilea războiu balcanic, în care România a jucat un rol hotărâtor, înălţătoarea idee a Comitetului mai sus arătat, nu a putut fi realizată, ideia unei Opere Române de Stat rămânând încă un proect.

Apreciindu-se ideea D-nei Clotilda Mareşal Averescu de a se înfiinţa în prealabil, o şcoală pregătitoare a elementelor necesare unei Opere Române, cursurile au început chiar în acel an la Acaemia de Muzică a D-lui Stoenescu, subsemnatul fiind reţinut în ţară, ca Maestru de Operă la aceste cursuri.

Că ideea D-nei Clotilda Mareşal Averescu a fost bună şi cursurile au fost de un real folos, o dovedeşte prima înjghebare de Operă Română, realizată în 1914 de studenţi, cu majoritatea elementelor formate la aceste cursuri, spectacolele având loc la Teatrul Liric, cea mai mare parte dintre ele fiind sub conducere muzicală şi teatrală a sbsemnatului.

Am continuat activitatea mea în 1915 participând la turneul de propagandă culturală românească de operă şi în acelaş an la stagiunea de Operă Română dela Teatrul Liric.

Această Instituţie şi-a continuat activitatea atât în turneu cât şi la Teatrul Modern în anul 1916.

În acest an România intrând în Războiul Mondial, am fost invitat de Maestrul George Enescu să fac parte din echipa alcătuită de D-sa, ca să aline suferinţele răniţilor, dând festivale şi concerte prin spitale. Am acceptat cu mult entuziasm această invitaţie şi de nenumărate ori viaţa echipei a fost în pericol, aeroplanele duşmane, bombardând fie spitalele, unde prin muzică alinam durerea celor ce-şi dăduseră tributul de sânge pentru victorie, fie trenurile care ne duceau la spitale.

După dureroasa evacuare a Bucureştiului m'am refugiat la Iaşi, unde în afară de activitatea de prin spitale (în majoritatea cazurilor la cele de boli contagioase) am dat concursul la toate festivalurile şi concertele organizate de Crucea Roşie prin oraşele din Moldova.

În afară de aceasta şi cu sprijinul D-lui Al. Mavrodi, Directorul General al Teatrelor, s'a înfiinţat şi organizat pe lângă Teatrul Naţional din Iaşi, o secţie de Operă şi Operetă, ale cărei spectacole alternau cu cele ale Teatrului, secţiune ce mi s'a încredinţat spre conducere şi organizare de către D-sa.

În această secţie de Operă, dela Teatrul Naţional din Iaşi, munca mea a fost extrem de grea. Lipsind pe lângă celălalt material

https://biblioteca-digitala.ro

necesar şi partiturile de orchestră ale Operelor, pentru ca secţiunea de Operă să poată funcţiona, am fost nevoit să scriu pe deantregul tot materialul necesar orchestrei, muncă istovitoare, pe care însă am depus-o cu entuziasm, îndemnat şi de gândul că în felul acesta se dădea posibilitatea de traiu la peste 400 oameni şi se alinau în oarecare măsură suferinţele unei pribegii dureroase.

Această activitate a mea desinteresată şi patriotică, pusă cu mult entuziasm şi abnegaţie în slujba României, a fost apreciată de forurile competente, cari mi-au acordat răsplata de a purta "Crucea comemorativă de războiu" cu brevetul No. 57451.

După terminarea Războiului Mondial, prin victoria aliaţilor şi înfăptuirea idealului unirii tuturor ţărilor locuite de români sub sceptrul Marelui Rege Ferdinand I, m'am înapoiat din Iaşi în capitala ţării, luând parte la fondarea Operii Române, Instituţie care după doi ani de activitate a fost transformată de Guvern în Operă de Stat la 1921.

De atunci şi până astăzi neîntrerupt mi-am dat obolul meu de muncă pentru ridicarea acestei instituţiuni de cultură românească.

La acestea se mai adaugă munca depusă la Academia Regală de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, unde, în timp de aproape 17 ani de când sunt Profesor de Operă, am avut satisfacţia de a vedea peste 30 de elevi formaţi de mine, angajaţi în mod permanent la Operile Române de Stat din Bucureşti şi Cluj, plus 10-15 angajaţi pe stagiuni, iar unii dintre ei chiar premiaţi la concursul internaţional din Viena din 1920: Tassian, Schilton etc.

Mai adaug că din 1920 sunt căsătorit cu o româncă, fosta D-ră Marica N. Papagheorghe, harpistă la Opera Română şi Orchestra filarmonică, fiica unui aprig luptător român macedonean Nicolae Papagheorghe, care a avut de suferit pentru acţiunea sa patriotică românească, pe când era Preşedinte al Comunităţii Româneşti din Sofia, un atentat din partea bulgarilor, atentat care, peste câţiva ani, i-a cauzat moartea, după stabilirea lui în 1900 în Bucureşti.

În altă ordine de idei ţin să adaug că mă număr printre membrii fondatori ai Sindicatului instrumentiştilor din România, înfiinţată în anul 1920 şi Membru fondator al Societăţii Compozitorilor Români.

În anii 1925-1926-1926-1929-1930, am fost numit ca delegat al Ministerului la Examenul de fine de an la Academia de Muzică şi Artă Dramatică "George Enescu" din Iaşi şi în anul 1927 la Conservatorul din Cernăuţi.

Îmi îndeplinesc o datorie de conştiinţă, transcriind câteva rânduri dintr'o scrisoare a Maestrului George Enescu cu ocazia decernării premiului Enescu pentru una din compoziţiile

https://biblioteca-digitala.ro

subsemnatului: „Autorul ei, un muzician desăvârşit, în afară de serviciile aduse ţării noastre, a mai fost un colaborator preţios în timpul războiului, a principalelor noastre instituţiuni de binefacere şi ajutor şi merită toate mulţumirile noastre, 21 Octombrie 1930. (ss) G. Enescu”.

Autor: Alex. Zirra, rectorul Conservatorului din Iaşi — Limba română
Destinatar: Vera Mora — Scrisoare,
Locul şi data: Iaşi [1935 ?] — manuscris autograf

[Iaşi, 1935 ?]

Stimată Domnişoară,

Am cetit cu multă plăcere rândurile D^{voastră} şi m-a emoţionat sincer bunele matale gânduri, cele păstrate lucrărilor mele.

Pentru moment, cu multă părere de rău, trebue să vă scriu că nu pot să vă trimit nimic din “Al. Lăpuşneanu“, fiindcă partiturile le am depus la Opera Română din toamna 1933. Cum pare că, lucrarea să aibă sorţi de izbândă să fie montată, ar fi o greşală să cer acum partiturile îndărăt.

Cum voi putea, să vă trimit părţi din operă, o voi face cu multă plăcere, ştiind anticipat buna voinţă D^{tră} cu dragostea ce o puneţi, pentru orice lucrare Românească.

În aşteptarea de noi succese de ale D^{tră}, vă trimit cele mai bune salutări preteneşti.

Alex. Zirra
Str. Comănescu, Iaşi

Autor: Dinu Lipatti — Limba franceză
Destinatar: Koukoudova-Kazzarova, Raina — Scrisoare,
Locul şi data: Bucureşti, 30 Aprilie 1943 — manuscris autograf

Bucarest, le 30 Avril 1943

Chère Madame,

Malgré mon vif désir de vous exprimer ma reconnaissance pour les livres que vous m’avez envoyé avant mon départ de Sofia, ma vie pendant ces quatre jours a été un tel tourbillon (si agréable du

https://biblioteca-digitala.ro

reste) que j'ai manqué à mon devoir. Comment pourrai-je me faire pardonner?

Veuillez accepter aujourd'hui toutes mes excuses accompagnées de mes plus vifs remerciments pour les précieux renseignements fournis, qui me seront très utiles pendant cet été quand j'espère composer et laisser reposer un peu le piano.

Nous gardons tous un souvenir remarquable de votre si interessante conférence, que vous devez certainement répéter dans une salle plus grande et devant un public qui, j'en suis certain sera très interessé.

Comment va votre éminent et infatiguable compagnon, Monsieur Koukoudoff? Veuillez lui transmettre de ma part mes meilleures pensées et, dans l'espoir que vos me pardonnerez, je vous prie d'accepter, mes dévoués hommages ainsi que toute mon admiration.

Dinu Lipatti

Autor: Alfred Mendelsohn — Limba română
Destinatar: Paul Sterian — Carte poştală
Locul şi data: Erevan, 18 Mai 1955 — manuscris autograf

Dragă meştere

Pe verso este ARRARAT-UL legendar. La poalele sale, subsemnatul transpirând pe filele poemului şi certându-se cu P. Stuyvesant care e cam bavard. Avem zile frumoase şi multă muzică.

Al D^{tale} cu complimente Doamnei

A. Mendelsohn

Autor: Paul Constantinescu — Limba română
Destinatar: Paul Sterian — Carte poştală
Locul şi data: 10 Decembrie1955 — manuscris autograf

Iubite amice,

Te salut din Leningrad şi te anunţ că am vorbit cu *Cornea [Paul]*, aşa că la întoarcere poţi să-l vizitezi.

Sărută pe coana Sanda şi pe tine te îmbrăţişează

Paul C. [Constantinescu]

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Paul Constantinescu — Limba română
Destinatar: Paul Sterian — Carte poştală
Locul şi data: 17 Octombre 1956 — manuscris autograf

Salut din Varşovia
Unde curge Vistula!
Acasă când voi sosi
Director te voi găsi!
Şi mănunchiu de sănătate
Că-i mai bună decât toate!
Cu drag,

Paul [Constantinescu]

Autor: Paul Constantinescu — Limba română
Destinatar: Paul Sterian — Carte poştală
Locul şi data: 31 Iulie 1957 — manuscris autograf

Trăiască Dl şi Dna
Relaţii cu străinătatea.

Paul C. [Constantinescu]

Autor: Paul Constantinescu — Limba română
Destinatar: Paul Sterian — Carte poştală
Locul şi data: 17 Mai 1958 — manuscris autograf

Paul Sterian,
Rimează cu Erevan.
Aşa că mă scuteşte de versuri.
Sărută-ţi soaţa şi gândete-te la lucrare.
Vă îmbrăţişez pe ambii amândoi, cu drag,

Paul [Constantinescu]

Autor: Georges Boskoff — Limba franceză
Destinatar:Maroussia Boskoff — Scrisoare,
Locul şi data:Paris, 20 Iulie 1956 — manuscris autograf

Paris, 20-VII-56

Maroussinka chère,

Qu'il y a longtemps que je n'ai tracé ce nom, ce diminutif!...Il fait émerger tant de souvenirs des brumes d'un Passé qui n'offre plus

https://biblioteca-digitala.ro

la moindre ressemblance avec un Présent que j'abhorre…J'aspire si ardemment au bonheur de vous revoir, de *connaître enfin*, notre fils bien –aimé, et notre belle belle-fille!

Rien ne désarme encore l'hostilité du sort! Et je une sens pressé: le 15 septembre j'aurai 74 annés!...Je crois que vous seriez contente de mes progrès pianistiques; que vous retrouveriez dans mes compositions *l'âme de nos deux pays*: La Russie et la Moldavie!

Je viens d'enregistrer une cinquantaine d'oeuvres de Chopin, Mozart, Haydn, Schumann, Grieg, Liszt…et cetera, et quelques-unes de mes progres oeuvres, sur le magnétophone d'une de mes nouvelles amies, la Vicomtesse de Pitray. Elles sont fidèlement rendues. Que j'aimerais vous les faire entendre! …ainsi qu'à Wladimir et Mărioara! Et repar courir avec mon piano, la Roumanie et la Slavie!

Je veux espérer que vous irradiez de santé. La mienne décline. Celle de ma Salvatrice adorée: M^{me} Le Vavasseur décline encore plus, hélas! Michel lui-même, voit la sienne se lézarder un tantet. Il m'entoure – comme tantes mes amies – de la plus fervente affection. Je vous mande mon coeur. Puis – se-t-il atteindre le vôtre-à tans trois au pied de ce Karpattes dont j'ai si grand "dor"!...

Georges

Autor: Georges Boskoff
Destinatar:Maroussia Boskoff
Locul şi data: Paris,
5 August 1958

Limba franceză
Scrisoare,
manuscris autograf

Paris, 5-VIII-58

Maroussinka chère,

J'ai lu vos deux dernières lettres, aux résonances éthérées, toujours métaterrestres – à madame Le Vavasseur et à Nadine, qui vous admire tant – et j'ai expliqué à "Stanca" qu'en en roumain *stânca*veut dire *rocher, "roc"…*N'est –ce pas synonyme de *force,* d' inébranlabilité?...Mais en italien cela veut dire *fatiguée*…et c'est hélas! *ce qu'elle est* depuis 28 ans que je la connais et chéris. Je passe ma vie à trembler pour la sienne. Les canailleries et voleries de son fils ont encore accru cet état de morbidezza chez elle. Vous savez que j'appelle son rejeton-qu'elle rejette – un cul cupide…Mais vous l'avez défini encore mieux que moi en disant qu'il a "une conduite

https://biblioteca-digitala.ro

dégradante pour un être humain"….Il ne subit *aucune influence*: il est naturellement vil et rapace. Dire que par son père, il descend de Diderot!...(aussi bas que possible!...)

Le chemin des altitudes illuminatrices, lui est à jamais impossible, barré, interdit. Oui, la romantique Helvétie serait bénéfique à machère Salvatrice. Je tâcherai de l'en convaincre. Nadya – la fille de mon frère Aristide, a le bonheur de vivre à Genève, sa mère étant une brave genevoise. J'ai revu ma jolie nièce avec emotion. Michael lui a offert l'hospitalité. Le ciel l'en a récompensé en permettant aux cambrioleurs, si nombreux à Paris, de venir enforcer sa parte!...Mais le diable les a mis en fuite…

7 VIII 1958

Ma nièce Nadya est ravissante et romantique dans l'âme et le visage. Elle a brillamment achevé ses étudesàl'Ecole des Beaux-Arts de Genève, et travaille pour gagner sa vie on son argent de poche, dans une maison de décoration. Elle est pianistiquement très donée. La Musique est sa grande passion, sa ferveur indiscontinue. Elle m'a dit qu'elle a écrit-il ya longtemps à Wladimir – et n'en a reçu nulle réponse. Voici – à tout hasard – son adresse àGenève: *3 rue d' Ermenonville*.

J'ai entendu le triompateur du Prix Tschaïkowsky de Moscow. Il possède, à 23 ans! – une technique pharamineuse, mais qui n'étouffe pasla poésie de son coeur.. Il se nomme Van Cliburn. Il est d'une hauteur aussi impressionante que sa virtuosité!...Sans doute jouera-t-il à Bukarest.

Un jeune pianiste bulgare *Iankoff*, dont j'ai été le découvreur *lorsque je fus du Jury* Marguerite Long-Jacques Thibaund, est parti pour Sofia, Prague, etc. et sans doute, pour Bukarest. J'ai *beaucoup* fait pour lui car son talent est immense et germaniquement profond. Il excelle dans Beethoven. Si vous l'allez entendre serrez-lui la dextre et présentez-la à Wladimir. Il a déjà fait une manifique carrière. Janine Dumitraşcu danssa *jolie* lettre reçue hier, me raconte votre visite à tous deux, B^{d} Dacia, et me fait l'éloge de notre fils chéri, ce qui a tant ému mon coeur!

Le 15 vous recevrez Mărioara et vous, tous les voeux de mon âme à travers l'espace qui hélas! nous sépare encore!...

A vous trois tout mon "dor" lancinnant!

Georges

https://biblioteca-digitala.ro

Autor: Georges Boskoff
Destinatar:MaroussiaBoskoff
Locul şi data:Paris, 12Februarie1960

Limba franceză
Scrisoare, manuscris autograf

12-II-60,Paris

Inoubliable Maroussia,

C'est avant-hier, jour anniversaire de nos cinquante ans d'hyménée, que j'ai reçu votre si *émouvante*lettre, votretélégramme, les missives de Mărioara, de Wladimir et lesravissantes photographies de notre petit-fils. Sur tous ces messages qui sont chers à mon âme, Stanca a pasé les étoiles bleues qu'elle m'envoie chaque jour de l'Astral! Consolation de mon coeur désespéré!

J'ai été boulversé par votre évocation de notre demi-siècle de tendresse, d'union spirituelle, intelectuelle et artistique.

Que d'impérissables souvenances!

Que de visages évanouis! Que de voix qui se sont tues! Que de beaux yeux qui se sont éteints, pour se rallumer ailleurs! Que de larmes versées! Que d'horizons, que de pays parcourus! Que de concerts et de *conseils*dus à votre ferver compétente et affectueuse! Qu'à travers l'ether et les Karpathes ma gratitude aimante vole vers vous! Et je ne dois pas oublier que c'est *sous votre impulsion* que l'on vit eclare la floraison de mes oeuvres…la part durable de mon passage sur terre.

Que ne vous dois-je pas?...Voici le comte rendu de mon dernier concert.

A vous quatre de tout mon "dor".

Georges

Je félicite de toute ma fierté paternelle, Wladimir, pour son brillant avancement en grade! Je lui répondrai bientôt, ainsi qu'à la belle Mărioara. Qu'il est beau le fruit de leur amour!

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

SIMN 2013
O retrospectivă subiectivă

Thomas BEIMEL

Atunci când unul dintre personajele din cea mai recentă lucrare de teatru liric semnată de Dan Dediu strigă pe scenă ”trădare, trădare”, compozitorul român acompaniază nonșalant cuvintele printr-o combinație de ritmuri de *mambo* și *bossa nova*. Ideea de a-și individualiza toate figurile comediei sale muzicale prin dansuri specifice a pornit de la un *Tango* ascultat la Radio, în timp ce era la volan, în trafic, într-un moment când aproape renunțase la intenția de a mai pune *O scrisoare pierdută* pe muzică. Producția Operei Naționale, care a deschis ediția din acest an a festivalului, a impresionat nu doar printr-o remarcabilă lejeritate, ci și prin faptul că a demonstrat cât de plină de umor poate fi muzica contemporană, cel puțin în partea de sud-est a continentului european. Însă cu toată atmosfera sa degajată, producția nu se limitează la a produce plăcerea pur estetică. Iar acest lucru este confirmat poate cel mai clar în finalul operei, când Dan Dediu, sondând într-o manieră fulminantă drumul prin colțurile grotești ale transformărilor curente din muzica românească, leagă sonoritatea manelei de ideea de cântec de mase, cu conotații politice.

După tendința accentuată a edițiilor trecute de festival către producțiile de tip multimedia și *performance,* care ar fi trebuit, odată cu noile teritorii, să cucerească și un public nou, perspectiva s-a lărgit considerabil prin ediția organizată în acest an, sub conducerea artistică a lui Dan Buciu. Și nu doar până la frontierele câștigate de fondatorul festivalului, Ștefan Niculescu, a cărui eminentă ultimă lucrare - *Pomenire, un recviem românesc* - a constituit piesa de închidere a ediției din anul acesta, ci încă mai departe. Cele douăzeci și patru de evenimente au alcătuit un program divers și reprezentativ: de la pluralitatea prezentului, de la care accentele puse în edițiile precedente s-au îndepărtat în mod semnificativ, până spre avangarda

https://biblioteca-digitala.ro

anilor ‘60. Și acest lucru e semnificativ pentru că, după Revoluție, muzica contemporană românească a întâmpinat numeroase dificultăți în a-și găsi medii adecvate, noi. Și în continuare integrarea capodoperelor compuse în ultima jumătate de secol în repertoriul cotidian rămâne problematică. (Pentru a da un exemplu în acest sens, amintim faptul că o lucrare atât de importantă precum *Simfonia a patra* a lui Anatol Vieru a putut fi ascultată o singură dată în concert, iar până în prezent, lucrarea nu a fost niciodată interpretată în sălile bucureștene). În multe dintre concerte s-a putut observa cât de important este dialogul cu avangarda timpurie – ca model pentru compozițiile actuale, dar și pentru noua perspectivă cu care ascultăm azi acele lucrări. Din bogăția evenimentelor s-a remarcat un caz excepțional: reluarea Concertului pentru pian și orchestră de coarde de Dan Constantinescu și a Concertului pentru vioară și orchestră *Capricci şi Ragas* semnat de Aurel Stroe. Nu s-au auzit până acum aceste piese atât de suveran, detaliat și intens interpretate. Și aceasta s-a datorat nu doar excelenților soliști - Emanuela Geamănu (pian) și Ladislau Csendes (vioară) –, ci și preciziei și eleganței dirijorului Gheorghe Costin, care stăpânește talentul de a trezi empatia în colaboratorii săi.

Chiar dacă au fost integrate în program câteva piese internaționale interesante, festivalul rămâne mai cu seamă o expoziție națională. Și este de înțeles, având în vedere faptul că posibilitățile de a prezenta o lucrare contemporană în concert sunt în prezent mai reduse decât în perioada comunistă. Afirmația nu denotă, bineînțeles, nostalgia pentru o perioadă în care controlul și constrângerea erau la ordinea zilei; și totuși, este paradoxal faptul că, odată cu trecerea spre democrația capitalistă, nu s-a produs și o îmbunătățire a condițiilor pentru creația artistică în general.

În calitate de organizator al festivalului, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România încearcă permanent, și reușește în mare parte, să adapteze festivalul la condiții fluctuante, iar acest lucru se poate vedea prin faptul că, în paralel cu festivalul de la București, orchestrele filarmonice din alte zece orașe din țară au oferit programe cu muzică contemporană. În România, muzica contemporană nu se limitează la capitală. Printre numeroasele evenimente, remarcăm în acest sens concertul ansamblului *Icon Arts*, un grup fondat și găzduit în Sibiu din 2009. Acesta a propus un program alcătuit numai din prime audiții, dovedind că cei mai tineri compozitori români sunt adesea stăpâniți de o necontenită bucurie a interpretării, costumată uneori într-o atitudine relaxată, ”neoclasică”.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate auzi în această muzică diversificarea arsenalului componistic și în direcția comercialului, a muzicii pentru reclame și film. Atitudinea este desigur legitimă și înțeleaptă. Și totuși, ar fi de dorit mai mult curaj pentru a risca în artă. (Nimic de spus despre vreo rebeliune estetică ce ar contesta fundamental realizările generațiilor anterioare. Astfel de exemple sunt în prezent de negăsit.)

Asemenea ediţiilor precedente, festivalul nu s-a mulţumit cu scene și locuri consacrate și cunoscute. De pildă, compozitoarea și interpreta Irinel Anghel a utilizat micul acvariu din parcul Herăstrău ca loc pentru *Fairies & Fishes.* În ambientul lumii subacvatice cu recife

de corali, artista s-a transformat - asistată de două dubluri care cântau la vioară, respectiv dansau – într-o sirenă plină de dor, cu o înclinație evidentă către kitsch. Ideea poetică centrală a fost simplă și puternică, iar scenariul bine gândit, dat fiind că acest ”performance” a reușit să atragă în sfera muzicii contemporane un public nou, total diferit. Chiar și așteptarea publicului din fața clădirii a beneficiat de o atmosferă distractivă, de acest lucru ocupându-se o grupă de actori (ce a inclus și o raţă vie). Prin acest spectacol s-a evidențiat, de asemenea, potențialul estetic enorm, ascuns încă, în legătura muzicii cu scena teatrului profesionist.

https://biblioteca-digitala.ro

Evenimentul susținut de grupul multimedia *SeduCânt* a oferit publicului un contra-model estetic față de spectacolul lui Irinel Anghel. Posibilitățile variate de improvizație care conduc – bineînțeles, nu fără o planificare anterioară – spre o experiență necontrolată sunt acum înlocuite de un stil atent elaborat, cu toate elementele componente – muzică, teatru, coregrafie și video – ingenios asortate și supravegheate în detaliu. Producția *Ani-motions* a propus cu succes o reprezentare a antinomiei dintre sterilitatea lumii cibernetice erotice și senzualitatea nemijlocită a prezenței fizice, ceea ce a atins un nerv al publicului tânăr. Totodată se schițează – aproape imperceptibil – un pericol latent: calitatea specială, bine lucrată a spectacolului să nu devină manierism. Acest posibil scenariu poate fi ușor evitat printr-o întoarcere la problematica imanentă muzicală. (Observația de față se referă la o tendință de bază care poate fi acum identificată în muzica contemporană românească.)

Opera Națională din București și-a deschis a doua oară porțile pentru o producție actuală. Pentru *Visătorul trezit*, Mihaela Vosganian a elaborat un spectacol imens. Acompaniați de orchestra din fosă, pe scenă s-au perindat un actor, dansatori, un cor, și grupuri vocal-instrumentale de ”performance”, spectacolul desfășurându-se pe fundalul unor gigantice proiecții video. Tema centrală a spectacolului, pentru care soțul compozitoarei, scriitorul Varujan

https://biblioteca-digitala.ro

Vosganian a conceput libretul, devine greu de identificat între nebuloasa de idei gen *New Age* și un difuz pseudo-arhaism. Și tot acest efort nu a putut ascunde lipsa de inventivitate muzicală. Păcat.

În pofida comentariilor critice, trebuie să oferim compozitoarei respectul cuvenit: chiar dacă producția nu a putut fi convingătoare, la baza sa se distinge o experiență vitală, energică și autentică, ce trebuia pusă în scenă. Am identificat astfel în spectacol o problemă care ne afectează pe toți. După schimbările radicale de după 1989-90, am plutit cu toții, fără excepție – cel puțin aici, în Europa – într-un fel de spațiu golit de aer, care a oferit prea puține posibilități pentru a stabili o bază ideologică, care să ofere deciziilor estetice o anumită certitudine. (Un aspect care a putut fi influent în lucrările avangardei postbelice.)

Autorul acestor rânduri își cere iertare pentru că în textul de față doar anumite concerte și persoane au fost semnalate: dar ele rămân reprezentative pentru celelalte. De asemenea, autorul cere îngăduință pentru faptul că fenomene importante din festival – de pildă, muzica electronică – nu au primit mențiunile cuvenite. O expunere exhaustivă a bogăției spectacolelor din festival devine imposibilă într-un spațiu de scriere limitat.

În cele din urmă, trebuie consemnat faptul că anumite aspecte definitorii ale festivalului au fost, din fericire, păstrate în acest an: varietatea resurselor naționale, continuitatea inspirată prin care

https://biblioteca-digitala.ro

anumiți compozitori își onorează prin lucrările lor generațiile anterioare. În acest context trebuie amintit un nume (reprezentativ și pentru atitudinea altor compozitori): Cornel Țăranu din Cluj, a cărui lucrare *Epitaph pour Jorge* pentru clarinet și cinci corzi a impresionat tocmai prin frumusețea sa deja clasică, redată remarcabil în primă audiție de ansamblul *Profil* -, precum și atmosfera plină de interes și colegială, întreținută de tânăra generație de compozitori, care stimulează un mediu de lucru simpatic, o ”temperatură” umană, calități greu de găsit în alte festivaluri de muzică contemporană. În plus, s-a mai întâmplat ceva în ediția acestui an. Să fie oare faptul că luna mai în București și-a câștigat, pe bună dreptate, calificativul (german) de ”lună veselă”? Sau poate pentru că, pe străzile mari ale orașului, trandafirii au înflorit mai frumos ca niciodată? Oricum, această ediție ne-a surprins mai înainte de toate printr-o lejeritate inexplicabilă și irațională, așa cum am simțit-o și în dublul recital al pianiștilor Andrei Tănăsescu și Mihai Măniceanu, care a impresionat nu doar prin inteligenta dramaturgie a dialogului dintre piese românești și internaționale, dar și prin bravura interpretării la patru mâini, demonstrând de câtă forță poate dispune o interpretare atunci când nu doar mâinile, ci și trupurile pianiștilor sunt implicate în transmiterea - în *Ciuleandra* - unui salut muzical din Valahia. Și într-un final, prin șarmanta rapsodie sonoră a compozitorului George Balint, vizitatorul a putut înțelege exact unde se află: pentru că, ascultând *Un singur copac și atâtea păsări*, care a reprezentat pentru ansamblul recent format *Clarino* chiar debutul, nu a mai existat niciun dubiu că ne aflăm în București: într-una din metropolele estului european, și într-unul din cele mai vestice orașe ale Orientului. Vai, ce frumos! (Traducere din lb. germană: Sonia Neagoe)

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

Două volume incitante (sau despre alteritate şi alternativă în evaluarea istoriei)

Amalia PAVELESCU

Marin Marian-Bălaşa, nume de referinţă în domeniul muzicologiei, antropologiei şi etnologiei din România, a publicat în 2011 două volume deosebit de interesante: *Omenesc şi ştiinţă. Pagini din subteranul folcloristicii şi muzicologiei româneşti (medalioane, precizări şi dezvăluiri pe marginea Arhivei „Ioan R. Nicola")* şi *Muzicologii, etnologii, subiectivităţi, politici*. Preocupările muzicale ale autorului (absolvent de Conservator, membru în Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România), literare (membru al Uniunii Scriitorilor din România) şi interesul său pentru filozofie (un doctorat finalizat la această disciplină) şi-au pus amprenta asupra scriiturii proprii.

Prin aceste două publicaţii, dar nu numai, autorul rosteşte răspicat, cu pertinenţă, îndrăzneală şi umor, opinii despre aspecte mai puţin abordate în şi despre lumea academică, cu precădere a etnomuzicologiilor şi folcloristicilor din România: omenescul, orgoliile, prieteniile ziditoare, politicul, ipocrizia, ipohondria, tarele senectuţii şi ale lumii academice (ş.m.a.).

Lucrarea *Omenesc şi ştiinţă...* (Cluj-Napoca, Editura Tradiţii Clujene, 2011, 458 p.) sparge tiparele obişnuite ale unei prezentări ştiinţifice, prezentând o „istorie a pasiunii şi sacrificiului omenesc-folcloristic" (p. 215), prin pagini de corespondenţă privite din unghiuri şi lumini diferite, prezentate în ton „egal" neutru, subiectiv-înţelegător, uman. Autorul şi-a conceput lucrarea în douăzeci de capitole, precedate de un preambul şi urmate de o încheiere neconvenţională: „În loc de concluzii sau încheiere: o deschidere". Bibliografia, extinsă pe 15 pagini, cuprinde lucrări scrise de-a lungul a mai bine de 100 de ani. Capitolele au fost intitulate cu multă dărnicie, în explicaţii şi catalogări, făcând astfel posibilă o tipologizare plastică, subiectiv-obiectivă a etnomuzicologilor din secolul 20. Iată câteva titluri de capitole, elocvente atât pentru conţinutul şi mesajul acestora, cât şi pentru perspectiva abordării de tip antropologic. „Cap. I. O opţiune şi atitudine specific ardeleană: Timotei Popovici (sau despre regional şi naţional în ştiinţă, umanitate şi artă)"; „Cap. II. Tiberiu Brediceanu – compozitorul-folclorist exemplar. Pe urmele lui T. Brediceanu. Corespondenţa cu Lucia Cosma"; „Cap. III. Bartók Béla în lumina epistolarului I.R. Nicola. Pe urmele colaboratorilor lui Bartók. Rezultate indirecte şi ecouri ale specializării bartókiene"; sau „Cap. XV. I.R. Nicola în

https://biblioteca-digitala.ro

corespondenţă cu câţiva compozitori, sau, despre patimile şi măreţia folcloristului care l-a sacrificat pe compozitor".

Aparenta eterogenitate a materialului câştigă prin imprevizibilitatea, originalitatea şi profunzimea abordărilor, prin stilul egal eseistic şi ştiinţific al prezentării unor epistole care depun mărturie despre realităţi etnomuzicale, motivaţii, piedici politice, dar şi despre presimţiri şi spaime în faţa fatalităţii sau amurgului vieţii. În ciuda aspectului divers şi heteroclit al materialului avut la dispoziţie, unitatea întregului volum transpare evident din cuprinsul, temele, opţiunile şi pledoariile fiecărui capitol.

Gestaţia acestui studiu, bogat în informaţii, comentarii surprinzătoare şi încadrări pertinente, a început şi s-a concretizat cu mulţi ani în urmă. Versiuni preliminare ale două dintre cele 20 de capitole ale acestei lucrări datează încă din 1989 şi 1990. Motivul amânării publicării, timp de mai bine de douăzeci de ani, a formei finale a întregii cărţi ne este dezvăluit de autorul însuşi: în 1989, „pentru achiziţionarea şi integrarea manuscrisului în programul de tipărire al Editurii Muzicale, referatele au pretins extirparea unor documente, tăieri în unele texte originale, ca şi efectuarea de comentarii critice care să acuze tentele de omenesc sau de afront când politic, cânt intercolegial" (p. 438).

Prin această lucrare, Marin Marian intenţionează să marcheze „deschiderea reală a intelectualităţii spre sociologii şi antropologii care integrează şi dimensiunea sensibilă, afectiv- sau atitudinal-omenească a umanităţii" (p. 439). Corespondenţa lui I.R. Nicola cu contemporanii din breaslă (compozitori, etnomuzicologi, folclorişti), mulţi dintre ei nume sonore, a „slujit drept pretext şi ocazie pentru a reflecta asupra condiţiei – sacrificiale şi serafic nădăjduitoare – a etnomuzicologului" (p. 434), „asupra elementului de sacrificat şi de aşteptare, de speranţă, de insistenţă neevidentă şi de trudire tăcută şi necontenită, pe care – poate mai mult ca oricare alt cercetător şi editor – etnomuzicologul le suportă ca pe nişte date de destin" (p. 157).

Ioan R. Nicola a fost una „dintre personalităţile cele mai interesante din istoria disciplinelor etnologice româneşti" (p. 7), al cărui centenar s-ar cuveni marcat în chip academic şi cultural în 2013. Pornind de la schimbul epistolar dintre Nicola şi contemporanii săi (Timotei Popovici, Tiberiu Brediceanu, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduţă, Sabin Drăgoi, Ioan D. Chirescu, Liviu Comes, George Breazul, Lucia Cosma, Nicolae Ursu, Ioan Caranica, Nicolae Dunăre, Ion Bîrlea, Tatiana Găluşcă-Crâşmariu, Denis Dille şi Bartók Béla şi mulţii alţii), autorul prezintă filiaţiile „spirituale, ştiinţifice, profesionale, umanist-omeneşti" (p. 165), născute prin apartenenţa la aceleaşi preocupări, trăiri şi nevoi. „Personajele" schiţate prin scrisori sunt „plasate" natural, firesc, liber şi logic, nefiind „fixate" într-un pat al lui Procust, ci într-un cadru bogat în corelaţii, realităţi istorice şi politice bine conturate.

Marin Marian Bălaşa a reţinut doar materiale ce conţineau referinţe de interes pentru istoria folcloristicii muzicale, reproducând scrisorile „cele mai bogate în conţinut informativ-documentar şi mai sărace în repetări" (p. 289), mai interesante pentru „istoria şi psihologia unei mari pasiuni umane". O altă explicaţie referitoare la selecţia întreprinsă este următoarea: „Am cercetat şi –

https://biblioteca-digitala.ro

din imensa corespondenţă purtată şi păstrată de I. R. Nicola – am selectat acele piese care, afară de profilul uman, biografic şi profesional al protagonistului, ilustrau o veritabilă panoramă socioprofesională şi academică, aruncând lumini asupra unui aproape întreg secol de ştiinţă şi umanitate" (p. 438). După cum menţionează autorul, „epistolarul se face revelator, în ultimă instanţă, nu atât pentru o sociologie (a folcloristicii), cât pentru o etică, pentru o deontologie a cercetării folclorice" (p. 165).

Exemplul dat de I.R. Nicola este revelator pentru folcloristul (folcloristica) din secolul 19 şi 20: „Folclorist în sensul cel mai elementar/primordial al cuvântului, deoarece el este marcat de pasiunea culegerii, a acumulării, a tezaurizării, a arhivării (indiferent de efort). Conştiinţa şi impresia că totul şi orice este important şi de valoare pentru viitor, că orice trebuie salvat şi făcut imperisabil şi transmisibil (probabil fapt pentru care a colecţionat nu numai folclor, date de istoriografie muzicală, ci şi timbre), îi devenise pecete temperamentală, termen de caracter" (p. 441).

La începuturile folcloristicii, corespondenţa constituia un instrument, dar şi o metodă de cercetare ştiinţifică, prin posibilitatea lărgirii informaţiilor şi aflarea detaliilor semnificative. Pentru Nicola, pasiunea pentru folclor, interesul pentru detaliile revelatoare şi multitudinea variantelor au determinat naşterea altei pasiuni – corespondenţa: „Cunoaşterea folclorului, înţelegerea justă şi obiectivă a faptului că esenţa, frumuseţea şi adevărul artei folclorice stau în detaliile, în variaţiile şi diversitatea pe care folclorul o capătă cu fiecare individ (performer) al său, iată ce a contribuit în mod considerabil deşi insesizabil, la consolidarea sa ca pasionat corespondent, solicitant, întrebător de oameni şi întreţinător de relaţii umane" (p. 441).

Alături de materialele puse la dispoziţie de doamna Nicola, cea care l-a provocat pe autor în scrierea acestei lucrări, s-au adăugat numeroase altele, „vânând" diferite surse documentare şi testimoniale, creând astfel „năvoade şi relaţii şi corespondenţe spirituale" (p. 165); acestea permit atât o mai bună înţelegere a contextului politico-cultural în care şi-a desfăşurat activitatea I.R. Nicola, cât şi argumentarea în susţinerea afirmaţiilor exprimate. Când materialul documentar lipsea, autorul a propus ipoteze, pe care a încercat apoi să le valideze, prin logică şi trimiteri la diferite situaţii sau documente. Formulările de genul: „Înclinăm să credem că cea mai plauzibilă ipoteză este..." (p. 71) sau „în susţinerea acestei ipoteze a noastre, pledează şi următorul...", sunt revelatoare pentru dorinţa autorului de a descifra toate meandrele şi relaţiile din culisele şi realităţile folcloristicii din acea perioadă. Comentariile făcute în textul scrisorilor de către destinatar apar în notele de subsol, care trebuie citite pentru a avea panorama intenţionată de autor (cf. p. 32).

Marin Marian-Bălaşa pune în valoare conţinutul scrisorilor cu inteligenţă şi umanism, efectuând asociaţii, paranteze, comentarii, note de subsol, explicaţii. Expunerea, prezentarea, comentariile realizate de autor din plan orizontal şi vertical, într-un mod nelinear, dar perfect relaţional, oferă perspectivă unui outsider şi insider. Realităţile exprimate prin corespondenţa prezentată sugerează o imagine atât a omului, cât şi a cercetătorului, ca şi a

https://biblioteca-digitala.ro

unor mărci mai mult sau mai puţin specifice unui tip de etnomuzicologi din secolul trecut.

Lucrarea pătrunde în „subteranul" ştiinţelor – etnologii şi muzicologii româneşti, pentru autor subteranul reprezentând „locul întâlnirii – uneori până la confuzie – dintre obiectiv şi subiectiv, raţional şi afectiv, logic şi prejudecată, metodologie şi conjunctural, ştiinţific şi omenesc, sperat şi neîmplinit, intenţionat şi ratat, autosacrificiu şi egoism, un ochi, o privire aruncată în şi din fondul hibrid, comun şi pre-creator, dar hăituit de ideea ajungerii la operă necesară" (p. 10).

Universul asupra căruia se opreşte autorul este „asemănător protagonistului Nicola: şi el e un pretext de studiu specific – acela al secundarităţilor omeneşti şi profesionale, al rădăcinilor şi sacrificiilor uitate. Este universul «marginaliilor» şi al «laboratorului» care atinge pe alocuri mediocritatea, amatorismul, sentimentalismul şi vanitatea, adică multul fără de a cărui tumult şi osârdie n-ar fi putut ieşi din biografie şi muncă adevărata ştiinţă şi înaintare" (ibid.).

Dacă iniţial autorul a pornit de la scrisorile primite şi trimise de I.R. Nicola, în final, prin amploarea prezentărilor, explicaţiilor şi dezvăluirilor, Marian-Bălaşa, redă, schiţează şi sugerează „o anumită istorie a folcloristicii, etnomuzicologiei şi culturii muzicale româneşti, mai exact o istorie sau o biografie a omenescului care a născut şi a susţinut aceste ştiinţe; deci, o istorie a faptelor, documentelor, cercetărilor, ideilor şi informaţiilor ştiinţifice dublată de o istorie interioară, subiectivă şi tacită, dată de psihologia şi mentalităţile reprezentanţilor săi. Aspectul acestei dualităţi se impunea de altfel de la sine; el nu mai trebuia decât lăsat să fie, cultivat prin simpla sa admitere. Orice arhivă al cărui fond documentar este – în cazul nostru mai ales de natură epistolară, dă seama întâi şi-ntâi de omenescul sau subiectivul unei istorii, al unor ştiinţe" (p. 439).

În finalul acestei recenzii răspundem la următoarea presupusă întrebare: cărui tip de cititor se adresează această lucrare? Lectorul posibil nu e doar specialistul în etnomuzicologie, ci şi în folclor, etnologie, antropologie culturală sau socială. În egală măsură lectura acestei cărţi poate interesa pe iubitorul de literatură de tip confesional (diaristică), sau de tip reflexiv şi meditativ. La ce slujeşte citirea acestei cărţi? La lărgirea orizontului în domeniile menţionate şi la bucuria unei lecturi de text eseistico-ştiinţific. Titlul volumului *Omenesc şi ştiinţă...* sugerează natura demersului întregii abordări şi dezvăluie inclusiv tipurile de cititori cărora li se adresează volumul: specialişti interesaţi de ştiinţă şi celor interesaţi de cultură, de tot ce e omenesc. În acelaşi timp, titlul sugerează omenescul şi ştiinţa autorului însuşi, care se dezvăluie din paginile întregii lucrări.

Volumul *Muzicologii, etnologii, subiectivităţi, politici* (Bucureşti, Editura Muzicală, 2011, 350 p.) se concretizează în acelaşi tip de discurs provocator şi neconvenţional, referitor la etnologiile şi muzicologiile româneşti, care sunt prezentate în spirit critic, interdisciplinar, cu răsfrângeri în subiectivităţi, realităţi politice, culturale şi comportamental-umane, specifice secolului 20, dar şi 21. Titlul capitolului introductiv este relevant pentru

https://biblioteca-digitala.ro

întregul conţinut al cărţii: *Introducere în formele subiectivităţii savante*, întrucât autorul reuşeşte să prezinte, să explice şi să pătrundă în realitatea subiectivă a manifestărilor şi cercetărilor etnomuzicale, pretins ştiinţifice, abordate în perioadele menţionate anterior. Subiectivitatea pe care o dezvăluie cercetătorul surprinde aspecte atât „intrinseci", cât şi „extrinseci" cercetării. „Subiectivităţile intrinseci" reprezintă o „subiectivitate genuină şi inocentă, în sensul că ea se foloseşte de contexte (politice, sociale şi economice), fără a li se subordona cu intenţie şi necesitate" (p. 10). „Subiectivităţile extrinseci, „fie impuse, fie asimilate şi asumate", constau „în atitudini sau idealuri care provin din surse neacademice. Dintre acestea pot fi enumerate: ideologia şi exaltarea necritică, sentimentalismul privat, ambiţia carieristică, ori chiar – sau mai ales – integrarea în paradigmă, politica propriu-zisă" (ibid.).

Autorul aduce în lumină situarea obiectului de studiu al etnomuzicologilor „ba în ton cu ideologii fie elitiste (precum aceea a analitismului tehnico-pozitivist), fie naţionaliste; sau chiar în ton cu utilizări şi comercialisme corporatiste (prin instituţii precum radioul şi televiziunea) sau de monopol (precum academismul universitar de tip dirijist)" (p. 5). Valoarea lucrării transpare dincolo de această realitate scoasă la lumină şi dezvelită de toate faţadele cu care contemporanii s-au obişnuit, realitate pe care însă n-au îndrăznit să o nege, modifice sau divulge. Atât prin felul în care Marin Marian Balaşa explică, analizează şi descifrează ceea ce este specific cercetării academice, mai ales din sec. 20, cât şi prin modul în care construieşte prin critică, comentarii şi exemplificări, deschide un drum, oferă un model, spre o cercetare antropologică, hermeneutică chiar, cu largi deschideri spre socio-cultural, lucrarea putând fi de referinţă pentru muzicologi, folclorişti, culturologi sau chiar sociologi. Modelul oferit şi prin acest volum trezeşte interesul specialiştilor-personalităţi din domeniul etnologiei şi muzicologiei (precum Nicolae Constantinescu, Constantin Catrina, Viorel Cosma, Otilia Hedeşan, Iosif Sava, care semnează rânduri elogioase fie pe coperta lucrării, fie în note de subsol sau în interiorul lucrării [p. 11, 90]).

Temele menţionate şi mai ales modul de abordare antropologic au început să se contureze şi au devenit constante, începând din 1990. Volumul *Studii şi materiale de antropologie muzicală* (Ed. Muzicală, 2003), sau articolele apărute în periodicele „Muzica", „European Meetings in Ethnomusicology", „Anuarul Institutului de Etnografie şi Folclor", „Cercetări Etnologice Româneşti Contemporane" (ş.a.) sau cele prezentate cu „varii prilejuri academice şi publice" se constituie în articole de avangardă teoretică.

Cartea recenzată aici cuprinde studii relativ independente, grupate în trei secţiuni mari: „I: Folclorul – de ce trebuie (re)cules"; „II: Antropologie vizuală şi reprezentare grafică"; „III: Politicile artelor populare de la pop la manea". În prima parte, autorul integrează culegerea folclorului muzical, publicarea de monografii şi antologii etnomuzicale în trei modele principale, pe care le dezvoltă în trei subcapitole: „amatorismul romantic", „profesionalismul academic" şi „academismul partinic" (o sinteză sau hibrid al primelor două modele). Ideea diferenţierii acestor modele apare şi în articolul lui Marin Marian-Bălaşa, *Romanian Traditional Identity – as Searched by the Brăiloiu Institute* (din "East European Meetings in Ethnomuzicology" 7/2000:

https://biblioteca-digitala.ro

127-182), de unde acest model a fost preluat în „bibliografia internaţională a mai multor contexte (precum cel din Morgenstern 2011", cf. nota 2, p. 12).

Fiecare din modelele propuse sunt ilustrate prin găsirea unor paradigme şi motivaţii, precum: paradigma „abordării artei etnomuzicale în baza unor sentimente, ataşamente, nostalgii sau ambiţii pastoral-personale", „purcederea la identificarea, culegerea, traducerea/transcrierea, comunicarea/publicarea şi promovarea sa în baza unor angajamente în care rigoarea profesională nu prea excelează" (p. 12), „paradigma academică" (p. 26), „motivaţia propagandistică" (p. 33), „paradigma ortodoxă" (p. 44), „noi paradigme politice" (p. 44). Incursiunea prin paradigmele propuse şi motivaţiile dezvăluite prilejuiesc o panoramă istorico-critică a etnomuzicologiei, în care contextul politico-cultural este evident conturat, iar etnomuzicologii şi operele lor catalogate după criterii subiectiv-obiective, bine justificate şi uneori prezentate metaforic. Sugestivă este în acest sens caracterizarea pe care autorul o face unei lucrări semnate în anii 80 de către Mariana Kahane şi Lucia Georgescu (cf. notei de subsol 21, p. 32).

Subcapitolul următor, *Dicţionare şi lexicoane (file din istoria etnomuzicologiei)* survolează lucrările, în domeniul menţionat, din acelaşi unghi al „reliefării subiectivităţilor şi ideologiilor din spatele performării muzicologiei", prin exemplificări numeroase şi detaliate referitoare la teze şi sugestii metodologice, oferind, şi de data aceasta, o panoramă a performării entomuzicologice.

Care «sat», care «ţăran», care «folclorist»?, subcapitolul următor, provoacă la analiză, reflecţie, dezbatere şi posibilă atitudine referitoare la conceptele menţionate în titlu. Autorul nu se referă la sensurile empirice, istorice „reale" ale conceptelor de sat, ţăran şi ruralitate, ci la „perspectiva academică" a acestora (p. 73) şi la „relevanţa acestora în contemporanitate" (p. 79). Deoarece, în „imaginarul doct al etnologului tradiţionalist", *satul* şi *ţăranul* constituie nişte „clişee idealizante şi tendenţioase", „adesea stabilite prin selecţii şi obedienţe ideologice, prin sofisme arbitrare, prin rigori rareori dus până la capăt, toate apoi perpetuate graţie epigonismului mimetic, al discipolatului de loialism necritic, submediocru" (p. 76). Întruparea în acest tip de viziuni şi atitudini specifice gândirii etnologice româneşti de secol 19 şi 20 a condus spre crearea unor „abstracţiuni cu rol de model, nişte structuri de reinventat continuu" (p. 76), spre „constituirea unui propriu canon restrictiv" (p. 77). Drept consecinţă a acestei canonizări, „elemente şi teme întregi au rămas ignorate; pete albe şi pete gri caracterizează hărţile tuturor conceptualizărilor noastre" (ibid.). Autorul evidenţiază clar, categoric şi elocvent realitatea: „în ultimii cinzeci de ani, nu satul real constituia obiectul cercetării etnologilor de profesie, ci abstracţia reprezentării sale anamnetice, umbra reconstituirii sale afective" (ibid.). După această afirmaţie gravă referitoare la viziunea asupra obiectului de cercetare al unei pretinse ştiinţe, urmează o frază pe ton ironic: „Mă amuză mereu să văd cultura românească redusă la realitatea calendaristică şi la aceea biografică, ca şi cum între hram şi paparudă, florii, sângeorz, paşte, crăciun (ş.a. câteva) n-ar exista cultură, ca şi cum viaţa omului e marcată exclusiv de naştere/botez, nuntă şi înmormântare" (ibid.).

https://biblioteca-digitala.ro

În acelaşi ton critic-ironic, dar şi mai amuzant şi cu un vădit caracter de povestire este scris subcapitolul următor, *Glose la teoria şi deconstrucţia simpozionului*. Autorul dezvăluie motivele reale, orgolioase şi interesate ale participanţilor şi organizatorilor simpozioanelor, precum şi „climatul dominant", în care plictiselile din timpul lucrărilor şi bucuriile pauzelor primează. Pe scurt şi în concluzie „simpozionul academic, în genere şi cu deosebire cel românesc, este una dintre dulcile făţărnicii şi semimaturităţi ale intelectualităţii. Iar una dintre cele mai comice raţiuni, ascunsă, dar dominantă a simpozionului, rămâne exerciţiul, jocul, administrarea sau calofilizarea ego-ului politic. Dincolo de toate acestea nu pot veni drept contraargumente decât tradiţional obşteştile ipocrizii, ifose, platitudini" (p. 85). Autorul însă nu rămâne doar la verdicte şi concluzii ireconciliabile, discursul fiind în aceeaşi măsură şi unul formativ. După critica desfăşurării simpozioanelor, urmează un paragraf consistent despre un model comportamental specific unor manifestări ştiinţifice, care, din păcate, este rarisim în România, fiind „impus doar arareori, de către organizatori şi sponsori străini" (p. 83). În „Cuvântul final" se continuă pledoaria pentru încurajarea tinerilor şi apare o infuzie de optimism: „România, totuşi, este deja populată de generaţii intelectuale diverse, chiar dacă heterogenia este încă nerecunoscută drept un firesc al contemporanităţii, chiar dacă prăpastia intergeneraţională este încă ascunsă sau ţinută la margini de către blocul masiv al tradiţionalismului exegetic" (pagina 85).

Capitolul *Ultranaţionalism şi rasism academic (elemente ale unor studii de caz şi ale unor polemici de ziar)* aduce în atenţia cititorilor mentalitatea şi ideologia unor personalităţi ale muzicii şi muzicologiei româneşti, faţă de care autorul relevă sau evocă „golul manipulărilor ideologice, de regulă scuzat mult prea uşor de analiştii şi interpreţii culturii" (p. 86). Capitolul este alcătuit din cinci subcapitole: *Dimitrie Cuclin*, *Mihai (Mihail) Vulpescu*, *Folcloristică şi legionarism*, *Istoria muzicii în cheie antisemită* şi *File din istoria ultranaţionalismului muzical şi muzicologic*. Subcapitolul 3 evidenţiază actuala folcloristică şi etnomuzicologie neolegionară prin mai multe exemple, catalogări şi definiri. Autorul consideră că „fascist sau comunist, actualmente neolegionar, politicul subiacent acestui naţionalism cu spate academic nu e lipsit de temperament, tupeu, carierism, tendenţiozitate" (p. 104), iar „legătura dintre folclorismul academic şi legionarism este una de epigonism, în una din cele mai consistente dimensiuni publice ale sale, constând în reeditarea operelor reprezentative ale unor etnologi legionari" (pagina 107).

În subcapitolul *Postfaţă sau despre excelenţele etnomuzicologiei aflate „sub vremi"*, Marin Marian-Bălaşa porneşte de la o realizare în domeniul etnomuzicologiei (Adrian Vicol, *Recitativul epic al baladei*), pentru a glosa despre iluziile teoretice şi metodologice ale disciplinei, despre ideologiile şi tehnicismul tipologizărilor şi clasificărilor tradiţionale.

Partea a II-a a volumului, *Antropologie vizuală şi reprezentare grafică*, constituită din patru subcapitole, evidenţiază o altă realitate etnologică, care a fost de asemenea ignorată în cercetarea academică: „relaţia mai mult subconştientă dintre cercetător de teren + reprezentant al

https://biblioteca-digitala.ro

folclorului rural", relaţie care se constituie într-un „proces de interacţiune personală, schimb şi mai ales dăruire", care îi „sensibilizează şi ataşează pe posesorii de folclor, de cercetătorii folclorişti" (p. 141). În acelaşi timp însă, calitatea actului folcloric poate suferi modificări în urma acestei relaţii, imperfect sudată în contextul unei cercetări. Exemplificările prin comentarea unor fotografii aflate în arhivele Institutului de Etnografie şi Folclor „Constantin Brăiloiu" sunt relevante şi se întind de la pagina 146 până la 221. Autorul nu descrie fotografii, ci încearcă şi reuşeşte să pătrundă „discursul tăcut" al documentelor, imaginile devenind prin ele însele „un material academic" care grăieşte mult dincolo de ceea ce ilustrează. Fotografiile pe care le comentează în această carte sunt grupate în două tipuri de cercetare: una etnofolclorică, efectuată în satul Drăguş în 1929, şi o alta din domeniul organologiei. Prin felul în care aceste documente fotografice şi obiecte de cercetare sunt puse în valoare – printr-un comentariu nedescriptiv, ci interpretativ, socio-psihologic –, Marin Marian Bălaşa deschide calea spre emanciparea a ceea ce autorul numeşte „etnomuzicologie vizuală" (p. 177). În cadrul aceleiaşi preocupări pentru etnomuzicologia şi antropologia vizuală se încadrează şi problema transcrierii. Mai exact, a iluziilor, ideologiilor şi sofismelor din spatele operaţiei de transcriere, de analiză, clasificare şi tipologizare, deoarece creativităţile individuale au depăşit şi totodată ignorat asemenea determinisme. Un alt considerent pe care autorul îl are în vedere este acela că „există puţine şanse ca transcrierile unor muzicologi diferiţi să fie identice; deci există o cantitate imprevizibilă de subiectivitate în auzirea, identificarea şi reprezentarea grafică a ceea se performează drept muzică" (p. 248). În plus, astăzi, conceptul tradiţional al transcrierii muzicale „este puternic minat de către facilităţile tehnologice ale ultimelor decenii, ori mai degrabă de uşurinţa sau comoditatea pe care aceste facilităţi o instaurează" (p. 248).

Partea III: *Politicile artelor populare (de la pop la manea)* clarifică terminologii cu sensuri diferite în România şi Vest („muzică populară", „muzică uşoară", „pop românesc", etc.), realizează o panoramă a evoluţiei culturii şi performării muzicale în România, începând cu secolul 18 şi inclusiv perioada actuală, asupra căreia insistă. Imixtiunea politicului în muzica din rural şi urban este evidenţiată cu exemplificări şi explicaţii. Autorul analizează şi sintetizează, compară, asociază şi lărgeşte perspectivele asupra muzicii prin referire la mişcările trupului, limbajul utilizat în textele muzicale, semnificaţia textelor, valoarea lor estetică, numele formaţiilor (trupelor) de muzică pop, impactul asupra socialului, realizând astfel o prezentare specifică unei antropologii muzicale, realizată cu inteligenţă şi creativitate, preţiozitatea ştiinţifico-savantă fiind complet înlăturată.

Marin Marian-Bălaşa dedică un subcapitol aparte culturii manelei, pe care o consideră un trend cultural foarte puternic în România şi în multe ţări din aria sud pontică şi balcanică (p. 297. Dar pe tema aceasta, un studiu foarte amplu se află în volumul din 2003 al lui Marin Marian-Bălaşa). Titlul subcapitolului, *Sonorităţile manelei – între intimitate şi agresivitate* trimite spre caracteristici fundamentale ale manelei. Analiza acestui trend începe printr-o prezentare istorică şi geografică, cu referiri socio-culturale şi continuă prin

https://biblioteca-digitala.ro

definiţii şi caracterizări sugestive: „maneaua este o declaraţie de independenţă şi de emancipare, dar şi de afirmare, dominare, impoziţie, cucerire” (p. 301); „dincolo de orice mesaj, direct sau indirect, conştient sau subliminal, maneaua este o expresie a unei forţe sociale şi mentalitare dezlănţuite” (p. 301).

Deşi construcţia întregului volum din 2011 se realizează în jurul ideii de subiectivitate în cercetare, pe care autorul o recunoaşte, o dezvăluie elocvent şi exemplificator, obiectivitatea prezentării este implicită în realizarea volumului. În sensul acesta, inclusiv subcapitolul final, dedicat manelei (*Manelişti şi antimanelişti – sau despre muzică şi segregare în cultura şi societatea românească*), este revelator.

Chiar dacă cele două cărţi discutate aici sunt foarte diferite atât în conţinut, cât şi în problematică şi stil, ele pot fi citite paralel sau consecutiv. Căci din amândouă răzbate subiectivul, mentalitarul, psihologicul, atitudinalul, în învelişuri infuzate de multă atenţie şi empatie (nu doar de polemică, ironie, umor). Cărţile sunt incitante, provocatoare, surprinzătoare şi originale, scrise într-un stil alert, cu multă culoare şi savoare. În acelaşi timp, ele oferă o lectură de tip antropologic, prin care cititorul ajunge la sinteză culturală şi primeşte informaţii de actualitate, analitice şi perspectivale, de nivel academic, din domeniile folclorului, etnologiei, etnomuzicologiei, antropologiei, chiar sociologiei, politicii şi psihologiei. În urma parcurgerii acestor cărţi, mai ales din cea de a doua, se profilează ideea necesităţii schimbării de paradigme atât metodologice, cât şi mentalitare, în conformitate cu prefacerile care marchează cultura şi societatea în general. Toate afirmaţiile din acest paragraf se constituie în argumente pentru a îndemna la lecturarea, chiar studierea lucrărilor recenzate, în contextul în care interdisciplinaritatea şi curajul opiniilor încep să se afirme tot mai pregnant în plan universal.

Mesajul cărţilor este mobilizator, deschizător spre o cercetare în care „paradigma umanului” transpare evident, volumele constituind „o veritabilă *antropologie a actului, demersului sau carierei universitare*” (*Muzicologii...*, p. 8). Chiar dacă tonul este uneori polemic sau ironic, nota predominantă este optimistă, împăciutoare, mobilizatoare: „fără un zâmbet calm, relaxat, tolerant, în secolul 21 nici măcar studiul academic nu mai poate fi serios, inteligent, omenos şi de folos” (idem, p. 11). De folos este deci lecturarea acestor cărţi, care trimit nu doar la schimbarea unei paradigme metodologice, ci şi la schimbarea paradigmei conceptuale, atitudinale şi mentalitare. Fiindcă, în ultimă instanţă, ceea ce propune autorul este flexibilitatea, creativitatea, responsabilitatea, maturitatea, frumuseţea intelectuală şi probitatea academică.

https://biblioteca-digitala.ro